

Peter a. Von Verschaffelt, sein Leben und sein Werk

Joseph August Beringer

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
40. HEFT.

PETER A. VON VERSCHAFFELT

SEIN LEBEN UND SEIN WERK

AUS DEN QUELLEN DARGESTELLT

VON

DR. JOS. AUG. BERINGER

MIT 2 ABBILDUNGEN IM TEXT UND 29 LICHTDRUCKTAFELN



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1902



Die «*Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie*», eine Ergänzung zum Leben und Werk Verschaffelts, ist im gleichen Verlage erschienen.

MEINER FRAU

Ehrfurchtsvollen Dank

bringe ich zuvorderst S. K. Hoheit, dem Grossherzog FRIEDRICH von BADEN, meinem allergnädigsten Landesherrn, Höchstwelcher die Erlaubnis zur photographischen Aufnahme der in den Schlössern zu Mannheim und Schwetzingen befindlichen plastischen Werke zu erteilen geruhte.

Nicht minder schulde ich ergebensten Dank für Förderung meiner Arbeit durch die Erlaubnis zu photographischen Aufnahmen, Benützung von Archivalien und Werken oder für erteilte Auskunft

der Generalintendanz der Grossherz. Civilliste, Karlsruhe,
dem Grossherz. Bad. General-Landes-Archiv, »
der Grossherz. Bad. Hof- und Landesbibliothek, »
der Grossherz. Universitätsbibliothek, Heidelberg,
dem Kgl. Bayr. Obersthofmeisterstab, München,
» » » Reichsherold, »
» » » Allgem. Reichsarchiv, »
» » » Geh. Hausarchiv, »
» » » Geh. Staatsarchiv, »
der Kgl. Direktion der Kgl. Bayr. Staats-Gemäldegalerien, München,
der Kgl. Direktion der Glyptothek, München,
der Kgl. Direktion des Nationalmuseums, München,
dem Kgl. Kreisarchiv, München,
dem Kgl. Kreisarchiv, Speyer,
dem Direktorium der Kgl. Preuss. Staatsarchive, Berlin,
dem Kgl. Staatsarchiv, Düsseldorf,
der Kgl. Direktion der Kunstakademie, Düsseldorf,

der Kgl. Direktion der Bibliothèque Royale, Brüssel,
der Universitätsbibliothek, Gent,
den Hochw. kathol. Pfarrämtern zu Mannheim,
dem Verehrl. Stadtrat zu Heidelberg,
der Verehrl. Direktion der Rhein. Hypothekenbank, Mannheim, sowie Sr. Durchlaucht dem Herzog von Arenberg, Brüssel, Sr. Exzellenz dem bad. Gesandten, Freiherrn von Jagemann, Berlin, Sr. Eminenz dem Kardinal Steinhuber, Rom, ferner den Herren Dr. P. Bergmans, Bibliothekar (Universität Gent), P. Ettinger (Monte Cassino), F. Fuls (Benrath), Prof. Dr. Grünenwald (Speyer), Archivrat Dr. Mummenhoff (Nürnberg), Rittmeister Naegelé (Darmstadt), Präsident Dr. Nicolai (Karlsruhe), Direktor Prof. E. Petersen (Rom), Dr. Ad. Ravà (Rom), Dr. P. Rée (Nürnberg), Dr. P. Renard, (Düsseldorf), B. Steidel (Brüssel), Prof. Cav. Aurelio Stoppoloni (Ancona), Stutzmann (Reichenhall), Geh. Hofrat Dr. Thode, Direktor Dr. Thorbecke, (Heidelberg), J. A. Verschaffelt, Secrétaire-Trésorier (Gent), Kgl. Hofgärtner Wesener, (Benrath).

* * *

(Alle Reproduktionen sind mit Genehmigung der betr. Behörden oder Besitzer nach Originalaufnahmen hergestellt.)

INHALT.

Seite

VORWORT.

Die fünfundzwanzig Jahre, die um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts über ganz Westeuropa, besonders über das alte Kulturthal des Rheins, mit stürmischen Wettern hinweggingen und das Antlitz des Festlandes veränderten, haben die letzten Regungen einer aristokratischen Kultur aus dem lebendigen Zusammenhang der Zeiten nahezu hinweggewischt. Fast nur «aus Mitleid wissend» stehen wir vor den Werken dieser letzten Kulturepoche.

Die grosse historische Forschung hat sich den bedeutenden Problemen des mittelalterlichen Kunstschaffens zugewandt, und nur vereinzelte Streifzüge haben die vielfach sich kreuzenden und verschlingenden Fäden der vorrevolutionären Zeit in der Kunst aufzudecken unternommen. Bei dem glücklicherweise sehr reichen Schatz an Werken dieser Epoche haben die grossen, zusammenfassenden historischen Schriften nur die Umrisse zur Zeichnung des künstlerischen Lebens geben können. Den Werdegang der Kunst an speziellen Fällen und Leistungen zu zeigen, ist auch heute noch Sache der Spezial- und Lokalforschung.

Vorliegende Arbeit sucht eine Lücke auf diesem Gebiete auszufüllen. Manches ihrer Resultate steht im Gegensatz zu den Aufstellungen zusammenfassender Werke, wie Gurlitt, Lübke etc.

Meine Schrift ist fast durchweg nur auf archivalischen Studien aufgebaut, weil dieser Weg mir der einzig sichere schien, um zu Ergebnissen zu gelangen, die für eine spätere Zusammenfassung grundlegend sein können. Nur dort, wo der

Zusammenhang es verlangte, habe ich litterarische Hilfsmittel zu Rate gezogen. Ich betrachte diese Blätter nur als eine Vorarbeit für eine Reihe von einzelnen Studien ähnlicher Art über diese Zeit.

Als eine erste aktenmässige Darstellung eines Zweiges der bildenden Kunst unserer Stadt bedarf sie, wie ich wohl fühle, der Nachsicht, die ich hiermit erbitte.

Mannheim, im März 1902.

Der Verfasser.



PETER ANTON VON VERSCHAFFELT.

Stammtafel

Deutsche Linie.

Fürst Karl v. Yssenburg.
ehelicht
Maria Magdalena v. H. — Max. Jos. v. H. — Max (Jurist)

Rittmeister Naegelé (Darmstadt)
Franz (Gynäkologe) Hdlbg.

Nic. Casimir von Herding Generalleutnant
ehelicht
Marie Josepha Ursula d. S. M. — Carolus †

Franz Karl Naegelé Geh. Rat u. Prof. (Hdlbg.)
ehelicht
Maria Anna † 1854
Marie Franziska — Sylvia Seraphine — Augusta Elisabetha

Claudius Martin de St. Martin 1729–1799
ehelicht
Ursula V. 1749–1780

Franz Mai Geh. Rat (Heidelberg)
ehelicht
Sylvia V.

Marie Anne Thiebaut (kinderlos)
ehelicht
Maxim. V. Baudirektor — Louis V. Regierungs-Rat

1. Giovanna Cat. Chinchinieri — 2. Marie Franç. de Mauroy
ehelicht
Peter Anton Verschaffelt * 1710 — † 1793

Vlämische Linie.

Antoine, Emmanuel, J. Auguste V. noch lebend

Thérèse de Vriendt
ehelicht
Emmanuel Jodoc. V. * 23. XI. 1788–1838

Jeanne Cath van Damme
ehelicht
Jacques Dominique V. * 1754

Jos. Franz E. Bildhauer Gent — Jenn E. — Charles Luc. E. — Marie E. — Josse V. † 1808 — Jeanne Marie V. † 1810

Pierre Engels
ehelicht
Adrienne V. * 1721 — † 1811

Jeanne van Damme
ehelicht
Frédéric Verschaffelt

Marianne Malsaeck
ehelicht
Jacq. Verschaffelt 21. VII. 1724

---

2. Livine de Sutter
(1. Catherine de Wulf)
ehelicht
Frédéric Etienne Verschaffelt (Van der Schaffele)[1]
11. V. 1666

Antoine Pierre Verschaffelt und Jisbien de Nys
(Van der Schaffele)

[1] Aus dem Geburtsakt des Frédéric Etienne (d. d. 12. V. 1666) geht hervor, dass der Familiennamen «Van der Schaffele» war und dass er für seine Kinder (oder vielleicht durch sie) in Verschaffelt umgewandelt wurde.

LEBEN.

Wenn von der bildenden Kunst im XVIII. Jahrhundert die Rede ist, so muss für Mannheim vor allem Peter Anton Verschaffelt (Taf. 1) genannt werden. Fast während der ganzen zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts stand sein Schaffen und Wirken im Vordergrund des künstlerischen Lebens in Mannheim. Als Künstler die bedeutendste und selbständigste Persönlichkeit, als Organisator von ungebrochener Energie, als Schaffender von grossem Reichtum und einer fast unerschöpflichen Erfindungsgabe, als Mensch eigenwillig und schroff nach aussen hin, als Familienvater von grösster Sorge und Anteilnahme, als ein treuer und eifriger Diener seines fürstlichen Herrn, als ein gläubiger, sittenstrenger Christ inmitten des libertinistisch gesinnten Hofes, als eine durchaus gesunde, vollsaftige Natur innerhalb eines angekränkelten und zerfallenden Körpers, so zeigt sich Peter Anton Verschaffelt in seinem Leben wie in seinem Wirken als ganzer Mensch und Mann. In seiner Aufnahmefähigkeit wie in dem Einfluss, den er auf die Kunst seiner Umgebung und seiner Zeit ausübte, erweist er sich als ein kühner Neuerer. Er vereinigt in sich noch das strotzende Gefühl der Spätrenaissance und hilft in seinen letzten Werken mächtig die heraufdämmernde Romantik anbahnen. Er schafft dabei Werke von klassischer Einfachheit und Schönheit. Das Feuer seiner Begeisterung für alle Aufgaben der bildenden Kunst lässt ihn noch in den Tagen seines Alters zum Winkelscheit greifen; aus dem Bildhauer wird ein Baumeister, würdig, der Nachfolger eines Nic. Pigage und des Joh. Ignaz Mich. Neumann zu sein. —

In den einfachsten, wenn nicht gar dürftigen Verhältnissen

aufgewachsen, trägt ihn sein unermüdlicher Fleiss und sein Ingenium zu hohen Ehren und Würden empor. Seine Werke aber sind das schönste Denkmal seines Ruhmes.

Ueber das Leben dieses merkwürdigen Mannes, der sich aus kleinen Verhältnissen zum Vertrauten und Freund eines Papstes emporarbeitete und seine Tage als hochgeachteter, begünstigter Künstler am kurpfälzischen Hofe und als Direktor der kurfürstlichen Zeichnungsakademie in dem seinem Untergang entgegengehenden Mannheim beschloss, sind leider für manche Abschnitte wünschenswerte Einzelheiten nicht erhalten. Doch ergiebt sich wenigstens der Stammbaum (s. S. 4) seiner Familie vom XVII. bis ins XIX. Jahrhundert mit voller Klarheit.

Unser Peter Anton stammt aus einem wahrscheinlich ritterbürtigen Geschlecht. Sein Urgrossvater bekleidete die Stelle «eines Leutnants von der Kavallerie unter Karl V.»[1] Der Grossvater und der Vater scheinen, mehreren Nachrichten zufolge, in den Vermögensverhältnissen zurückgekommen zu sein; jedenfalls haben sie den Adel nicht mehr geführt, so dass Verschaffelt in seinem spätern Gesuch um Nobilitierung bittet, den «Stand der Voreltern zu erneuern und fortzusetzen». Die Schreibung des Namens ist bei Peter Anton seit seiner Anwesenheit in Mannheim Verschaffelt (spr. Wers- chaffél). Das Taufbuch schreibt Verschaffel, und auch in römischen Nachweisen wird der Name so geschrieben.

Peter Anton wurde am 8. Mai 1710 geboren. Der Taufbucheintrag lautet:

Am 9. Mai 1710 habe ich Unterzeichneter getauft

Peter Anton, den Sohn des Stephan Verschaffel und der Livina von Sutter, Ehegatten, geboren am vorhergehenden Tag um $^1/_2$5 Uhr des Nachmittags.

Paten: Peter von Sutter und Isabella von Nijs.

gez. Ferd. Ludw. Dambang
Pfarrer zu S. Jakob.

Das Geburtshaus stand in der «Aude Veste» genannten Strasse zu Gent.[2] Bei seinem Onkel und Paten Peter von Sutter erhielt er die ersten Anregungen in der Bildhauerei.[3] Diese können nicht von geringer Wirkung gewesen sein, denn Peter von Sutter

war ein Bildhauer von Namen und Bedeutung. Er hatte für die Gewölbezwickel der Abteikirche zu St. Peter in Gent vier bewundernswerte Evangelisten geliefert. Ob Verschaffelt ausserdem bei seinem Grossvater, «einem mittelmässigen Zierratenschnitzer» erzogen und vorgebildet, ob er ferner mit «Nebenaufträgen» bei einem Bildhauer Manilius (nicht Minilius!) [4] in seinem zweifellos grossen Streben hintangehalten wurde, aber aus eigenem Antrieb durch Kopieren von Kupferstichen und Zeichnen von bedeutenden Kunstwerken seinen Kunstsinn zu fördern suchte, wie die «Kurze Lebensbeschreibung» angibt, ist nicht sicher zu entscheiden. Diese Angaben sind aber nicht ganz so unglaubwürdig, wie andere Daten dieser Lebensbeschreibung. Verschaffelt hat freilich in keinem seiner Werke auch nur den mindesten Zug zum Kleinlichen und rein Ornamentalen; er hat auch so wenig Zierliches und Subtiles in seinen Zeichnungen, dass von diesen ersten Uebungen im Holzschnitzen und vom Kopieren der Kupferstiche wenig oder gar nichts in seinen späteren Werken bemerkbar ist. Wo Verschaffelt den Zeichenstift handhabt, zeigt er eine durchaus feste, energische Hand, und wo er mit dem Modellierholz und dem Meissel arbeitet, einen stets ins Grosse und Monumentale gehenden Sinn. Auch in der Zeit, da der Kupferstich in Mannheim zur Aufnahme und zu einer gewissen Blüte gekommen und sogar gesucht war, hält sich Verschaffelt, vielleicht mit einer einzigen Ausnahme, von der Handhabung des Grabstichels fern, er, der sonst keine künstlerische Aeusserung der Ausübung unwert erachtete. Zwar hat Verschaffelt eine Reihe von Handzeichnungen als Vorwürfe für Stiche oder Gemälde hinterlassen, deren Anfertigung — sie sind meist satyrischen Charakters — seine Mussestunden ausgefüllt haben mögen und jedenfalls eine Entladung seines gewiss sehr oft zu Spott und Ironie gereizten Innenlebens darstellen.[5] Daher und weil die belgischen Quellen, die im Aufzählen seiner Werke und in der Anerkennung seines Schaffens sehr genau sind, von dieser Thätigkeit nichts melden, glaube ich den mehr dem moralisierenden, legendarisch-ornamentalen Bedürfnis des Nekrologen entsprungenen Bemerkungen über die Frühthätigkeit unseres Meisters nur einen geringen Raum im Bildungsgang desselben

einräumen zu sollen. Auch in der noch zu Gent existierenden Familie haben sich keine Anhaltspunkte für die in der «kurzen Lebensbeschreibung» ausgesprochenen Ansichten erhalten.

Zur weiteren Ausbildung begab sich Peter Anton nach Brüssel. Aber Paris, das damals eine Reihe tüchtiger Baumeister, Bildhauer und Maler von europäischem Ruf besass und das auch in den sonstigen künstlerischen Verhältnissen die meisten Anregungen versprach, war das Ziel seines Strebens.[6]

Paris stand, als Verschaffelt, noch nicht ganz zwanzig Jahre alt, in seinen Bannkreis trat, gerade in der Uebergangszeit vom Barock zum Rokoko, und damit in einer Zeit, die sich von der rein monumentalen zur dekorativen Auffassung der bildenden Künste neigte. Baukunst, Plastik und Malerei waren ihrer bildnerischen und ethischen Bedeutung beraubt worden. Alles Bestimmte und Feste war dem graziösen Tändelspiel mit den Formen gewichen. In der Architektur sowohl, wie in der Plastik war nicht mehr das Raum- und Körperbildende, sondern ein beweglicher Geschmack und ein zartes Gefühl für Fluss und Bewegung in den Linien das Grundlegende des Schaffens geworden. Ein Schmiegen und Gleiten in den Formen wie in den Gesinnungen kennzeichnet den Charakter des Rokokozeitalters. Der verfeinerte Geschmack und das zierlich bewegliche Naturell der Franzosen hat aus der prächtigen und abstufungsreichen niederländischen Kunst Rubens' die zarten und schimmernden Töne, nicht aber das Vollsaftige, nicht die Lebensfülle, sondern sein Raffinement herübergenommen. Das Schöne ist zum heitern Spiel, zu einem Divertissement des Lebens geworden. Die Prächtigkeit und die gespreizte Würde des Barock wird durch die französische Grazie ins malerisch Bewegte gemildert. Die kubische Strenge der senkrecht zu einander gestellten Wände und Decken in dem Raume wurde durch gebogene Flächen zu einem leicht ineinander übergehenden Spiel des Lastenden und Tragenden; die Träger und Konsolen wurden zu dekorativen Zierstücken. Die Würde des rechteckig gestalteten Raumes wird durch Abschrägung und Rundung der Ecken geschmeidigt, wie denn alle architektonischen Glieder flach werden und in den mächtigen Lichtfluten, die durch die hohen Fenster und Thüröffnungen eindringen, gleichsam ver-

blassen. In einer solchen Zeit des Ineinandergleitens der Formen musste der duktile, jedem Druck nachgebende und jede Gestalt annehmende Stuck das geeignetste Material des Plastikers sein. Das Rahmen- und Zierwerk erwuchs organisch aus seinen materiellen Eigenschaften der Weichheit und Erhärtung, ein organisches Spielen mit Unorganischem, eine Steigerung des Lebens durch Verlebendigung des toten Materials. Daher auch die Freude an dem organischen Wachstum des Holzes, seine Verwendung als Schnitzerei an Thüren, Fenstern, Rahmen u. s. f., teils natürlich, teils leicht vergoldet oder mit Stuck überzogen: überall eben nur die Freude am Spiel mit den Formen. Man will nicht mehr volle Wirklichkeit, sondern den malerischen Schein von den Dingen. «Im farbigen Abglanz sucht man das Leben.» Das zeigt sich in der naturalisierenden Dekorationsweise der Stuckatoren, welche die Blätter, Blüten und Früchte zu Kränzen und Guirlanden in Stuck gestalten ebenso sehr, wie bei den Architekten, die den Innenraum durch hohe Fenster und Thüren, durch die der Himmel und der Wald hereinschauen, mit der Aussenwelt in Verbindung setzen, wie auch bei den Malern, die ihre von der Scheinnatur der Theaterkulissen hergenommenen Schäferszenen so zart und duftig in Farben zu setzen wussten, dass auch von der Körperlichkeit der Menschen und von den Farben nur etwas wie ein Hauch übrig blieb.[7] Erst Rousseau hat das Wort Natur wieder mit Ehrfurcht, mit inbrünstiger Andacht ausgesprochen. Seine Sehnsucht ging auf die wirkliche Natur, nicht mehr auf den Schein von ihr. Er sprach das erlösende Wort für die in den Zierlichkeiten und Berauschtheiten des Lebensgenusses haltlos gewordene Gesellschaft.

Man braucht sich nur noch zu vergegenwärtigen, dass Rousseau wegen der in der neuen Héloise und im Emile vertretenen Grundsätze flüchten musste, so sieht man, wie seine Gedanken die Gesellschaft aufwühlten und wie sehr die in ihren alten Anschauungen Befangenen einen so kühnen Neuerer hassen mussten.

Die Künstler jener Zeit schufen nicht mehr aus ihren eigenen Vorstellungen und Empfindungen heraus, sie trugen die meist auf der Bühne geholten Eindrücke in sich hinein, um sie dann zu Bildwerken zu verarbeiten. Alle die zärtlichen und

galanten Schäferszenen einer nach Natur lechzenden und doch sie nicht finden könnenden Ueberkultur der höhern Stände wirken, wie im Leben, auch in der bildenden Kunst nach. Das Leben selbst war zum Spiel, zum Schauspiel geworden. Die fêtes champêtres, die Schäferspiele, das Eremitage-Leben bildeten einzig noch die Brücke, auf der eine unnatürlich gewordene Gesellschaft mit der grossen, die Heilmittel des Lebens wie der Kunst in sich tragenden Natur verbunden blieb. In diese entnatürlichte Welt ertönte der Weckruf Rousseau's: Natur! wie die Posaune des Gerichts. Hinweg von den überfeinerten und ihrem Wesen nach unwahr gewordenen Menschen; zurück zur Natur! Das ist der Ruf, der durch die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts geht.

Die ersten Anregungen zur Stilwandlung werden in demselben Paris und zu derselben Zeit gegeben, da sich Fürsten und Fürstinnen ihre ländlichen Einsamkeiten, ihre Sennereien, ihre Bauernhäuschen errichteten, und wo der Ueberdruss an der Lebensüberfülle an einer gemachten Bedürfnislosigkeit gesunden sollte. Etwas weniger Glanz und Esprit und mehr Inhalt, wurde die Losung. Der unumschränkteste und tonangebendste Herrscher in der damaligen Kunst, François Boucher (1703—1777) hat diese Wandlung in seinem Lebenswerk zum Ausdruck gebracht. Waren seine ersten Werke noch ganz im Stile Watteau's gehalten, d. h. hatten seine Farben den bestechenden Glanz und die bunte Fülle der Rokokokunst, die bei aller Glätte doch noch an den Goldglanz Claude Lorrains und Tizians erinnerte, und war seine Formengebung ebenso zart und verschwimmend, wie die seines Vorgängers, so zeigen doch die Werke seiner zweiten Schaffensperiode einen mehr stereometrischen Kern, allerdings auf Kosten der Farbengebung. Das Bedürfnis nach bestimmter Definierung des Körperlichen innerhalb des Malerischen liess sogar einen Teil des rein Malerischen in der Malerei aufopfern, um die Körperlichkeit für die Raumkunst zurückzuerobern. Dieser Vorgang in der französischen Malerei hat bei einem Mannheimer Maler jener Zeit, Leydensdorff, zur völligen Verleugnung der Farbe geführt. Es ist kein Zweifel, dass F. A. Leydensdorff,[9] der einstige starke Kolorist, unter dem Einfluss des in Paris angeregten Verschaffelt zum Reliefmaler geworden ist.

Verschaffelt aber hat die stärkste Dokumentierung des

Rokoko in Paris erlebt und zugleich jene Wendung ins Körperhaftere während seiner Lehrjahre noch ahnen dürfen. Er sah sich während derselben umgeben von dem Scheinleben, das in die Künste zusammengefasst worden war, und er erlebte noch, wie sich die in der Luft liegende Sehnsucht nach Raumdarstellung verwirklichte.

Ein gütiges und dem Genius immer holdes Geschick hat Verschaffelt in Paris die richtigen Wege gewiesen. Bei einem Zieratenschnitzer Verbreck soll Verschaffelt sich rasch sowohl im Schnitzen von Ornamenten, als im Modellieren nach der Natur vervollkommnet haben. Wenn auch hier wieder das Zieratschnitzen während einer Reihe von Jahren die Talente Verschaffelts in Anspruch nahm, so ist für die spätere Kunst nicht viel anderes als eine grosse praktische Geschicklichkeit im Arbeiten in Holz geblieben. Ueberall, wo Verschaffelt später dekorative Aufgaben zu lösen hatte, sind sie vom Standpunkt des Körperbildners aus gelöst. Nie, auch nicht als Verschaffelt an der Seite N. de Pigage's,[9] des in der französischen Schulung beharrenden Baukünstlers wirkte, hat er in seinen dekorativen Arbeiten französische Formensprache angenommen. Der lange Aufenthalt in Rom und die Beschäftigung mit der Antike und der Renaissance hatten seinen Formensinn gerichtet und geläutert. Der starke Zug in Verschaffelts Natur ging auf die Plastik, überhaupt auf Raumbeherrschung. Nirgends verrät sich etwas in seinem Geschmack, was auf die nur malerisch dekorative Kunst hinweist, die zur Zeit, als Verschaffelt in Paris thätig war, herrschte. Verschaffelt selbst mag die Ornamentschnitzerei nur als Uebergangsstufe zur Plastik betrachtet haben, in die er 1732 bei dem bedeutenden französischen Meister Edmé Bouchardon (1698—1762) eingeführt wird. Auch Bouchardon, der Lieblingsbildhauer der Pompadour, hat der von Boucher eingeleiteten Bewegung, das rein Malerische des Rokoko wieder zum mehr Raum- und Körperbildenden hinüberzuführen, seine Kräfte mit glücklichem Erfolg gewidmet und infolge seines an der Antike in Rom erstarkten und geklärten Sinnes zum Siege verholfen. Es ist kein Zufall, dass Verschaffelt später in Mannheim einen Rousseau in Marmor meisselt und dass ein grosser Teil seines Lebenswerkes neben dem seines Lehrers im Schwetz-

inger Schlossgarten aufgestellt ist. Wie tief er sich noch in späten Jahren seinem Meister verpflichtet fühlte, geht auch daraus hervor, dass er für den Bouchardon'schen Eber am Apollotempel dortselbst einen Sockel entwarf, der an der Breitseite das Relief des Ankäos[10] tragen sollte.

Verschaffelt rückte allmählich vom Lehrling zum Gehilfen bei Bouchardon vor. Auch seine anfangs noch kärgliche Löhnung besserte sich, und es mochte für den eifrigen Kunstjünger keine geringe Freude gewesen sein, als er einen der zwölf Apostel für S. Sulpice, die Bouchardon auszuführen hatte, selbständig ausarbeiten durfte. Bouchardon vermittelte dem fleissigen und talentvollen jungen Künstler auch den Besuch der königlichen Akademie für Bildhauerkunst. Verschaffelt betrieb seine Studien mit solchem Erfolg, dass er 1732 einen Preis an der Akademie erhielt. Es wird noch von einem weitern errungenen Preis berichtet; aber da es nur ein zweiter war und Verschaffelt glaubte, den ersten verdient und ihn durch eine Ungerechtigkeit verloren zu haben, so verliess er Paris und ging nach Rom, «der allgemeinen Lehrschule der freien Künste» (1737).[11]

Er kam noch in das Rom Clemens' XII. (Lorenzo Corsini, 1730—1740) und verbrachte den grössten Teil seines dortigen Aufenthaltes unter Benedikt XIV. (Prosper Lambertini, 1740—1758). In zweifacher Richtung hat der Aufenthalt in Rom auf Verschaffelt gewirkt: Einmal hat er das in ihm unter Bouchardons Einfluss lebendig gewordene Naturempfinden nach der Richtung eines strengen Stilgefühls geklärt, und dann hat er ihm die mächtigsten Anregungen in Bezug auf die Baukunst gegeben. Zwei ihrer Meister haben in Rom sicher nachhaltig auf Verschaffelt gewirkt; der eine vornehmlich durch seine Gelehrsamkeit, der andere besonders durch seine Bauten. Es sind Sebastiano Serlio (geb. zu Bologna 1475; gest. 1552 zu Fontainebleau) und Giacomo (Barozzi) Vignola (geb. zu Vignola 1507; gest. zu Rom 1573).[12]

Im Gegensatz zu Gurlitt muss ich auf Grund der noch vorhandenen Skizzen und der ausgeführten Bauten annehmen, dass Verschaffelt weder in Paris «in der Baukunst gebildet», noch auch von N. v. Pigage beeinflusst ist, wie ja Gurlitt selbst zugiebt, dass in dem bedeutendsten Bau Mannheims, dem Zeug-

haus, Verschaffelt «im Detail verschiedentlich von der französischen Regel zu kräftigerer Gliederung abweicht», worüber bei den Werken das Nötige gesagt werden soll.

1537 begab sich Vignola, nachdem er bis dahin zu Rom im Auftrag der vitruvianischen Akademie die antiken Denkmale gemessen hatte, mit Primaticcio auf zwei Jahre nach Frankreich. Er kehrte dann wieder nach Bologna zurück, wo als ältester bekannter Bau Vignola's der Palazzo Piella 1545 entstand. Für Bolognas Dom S. Pietro von G. A. Magenta, der 1747 eine Neudekoration von Alf. Torregiani erfahren hat, schuf Verschaffelt an Ort und Stelle seinen gewaltigen Paulus. Aber noch mehr! Vignolas Bauthätigkeit in Rom an der Jesuitenkirche Il Gesù (1568), mit der die Herrschaft des Centralkirchenbaus der Renaissance gebrochen wird, ist bis auf Einzelheiten für Verschaffelt vorbildlich beim Bau der Deutschhauskirche in Nürnberg.

Serlio, der 1541 nach Frankreich ging und Werke in Fontainebleau hinterlassen hat, war unmittelbar vorher ebenfalls in Bologna thätig gewesen. Es finden sich in Verschaffelts Handrissen noch Blätter, die Studien nach Serlio's Architektur darstellen. Bemerkenswert ist darunter eines mit der Bemerkung:

«Ce chapitau (es ist ein korinthisches Kapitäl) est une très bonne forme; il est coppie par Serlio, d'un arcque Trionfale, au porte d'Ancone, mais il a un défau que les volutes du milieu sont trop grandes; parceque il monte trop haut tout la largeur de la bande du Tambour marque à — —» und daneben ist eine zweite Zeichnung mit der richtigen Höhe der Mittelvoluten bis zum Band à.[13]

Verschaffelt hat für den Dom zu Ancona einen Genius mit den päpstlichen Attributen gemeisselt; er befindet sich auf der Innenseite des Frontgiebels. Ich glaube nicht fehlzuschliessen, wenn er die Korrektur des schon erwähnten Kapitäles nach einer Autopsie vornahm, vielleicht gelegentlich der Aufstellung des Genius. Sie fällt also in die Zeit seines römischen Aufenthaltes. Einen weiteren Beweis für Verschaffelts Studien nach Serlio finde ich in Band VIII, Blatt 429 (Heidelberg, Städt. Sammlung), wo er zu seinen Skizzen schreibt: «Ce capitau compossite est à la porte de Lion a verona. Dessine par L'architect Serlio et par plusieurs autres architects, mais tou-

jours avec quelque diferences, tant dans les messures que, dans les ornements, donte j'en ai fait un schains (?) (schème?)» — Daneben stehen drei Varianten; einmal sind die Rücken der Voluten durch ein Band gegliedert, in zwei Fällen in klassizistischer Weise mit Lorbeerblättern bedeckt; hier fehlt am Band unter dem Eierstab einmal der Astragalus, das andere Mal ist er vorhanden. Am Serlio'schen Vorbild ist über dem Eierstab zwischen den Voluten ein Akanthusblatt, von dem sich nach zwei Seiten Blütenzweige winden.

Wenn es nun auch sicher ist, dass Verschaffelt ein Zögling des antikisierenden Serlio und des kühnen Reformers Vignola ist, so hat unser Meister doch gewiss auch noch die zu seiner Zeit in Rom wirkenden Architekten und die vorhandenen Architekturen studiert. Wir dürfen annehmen, dass Verschaffelt in Rom nicht bloss in seiner eigenen Kunst zur Meisterschaft gereift ist, sondern dass er seine Lehr- und Wanderjahre dort zu einem gewissen Abschluss gebracht hat.

Wollte man auch festhalten, dass die in Fontainebleau stehenden Bauten Serlio's die ersten Anregungen gegeben und Verschaffelt zu der Architektur hingezogen haben, so darf man nicht vergessen, dass dadurch in Verschaffelt doch erst die Sehnsucht nach Rom geweckt worden ist, und dass er erst in Rom in unmittelbare Beziehung zur Architektur trat, indem er für eine Reihe neu entstandener Kirchen plastischen Schmuck auszuführen hatte. So für Sta. Maria Maggiore, Sa. Croce in Gerusalemme, S. Norberto, il Castello S. Angelo, ferner S. Pietro in Bologna, S. Ciriaco in Ancona u. a. Die Anfangsjahre in Rom sind jedenfalls dem eindringlichsten Studium gewidmet gewesen. Da er als Unbekannter lange Zeit ohne Aufträge blieb, so war das Interesse, das ein englischer Edelmann ihm und seiner Kunst entgegenbrachte, die rettende That. Die «kurze Lebensbeschreibung» führt die Vermittlung auf einen Maler Subleras zurück, der bei Verschaffelt das wohlgeratene Thonmodell eines zehnjährigen Mädchens sah und es seinem Kunstfreunde zeigte. Der Engländer liess sein Brustbild von Verschaffelt in Marmor ausführen, bezahlte 50 Dukaten dafür und war mit der Arbeit so zufrieden, dass er den Künstler seinen Freunden anempfahl.

1740 starb Clemens XII. und Benedikt XIV. (geb. 31. März 1675 als Prosper Lambertini) bestieg den päpstlichen Stuhl. Sein Staatssekretär Valenti, der bei Subleras die Verschaffelt'schen Arbeiten gesehen hatte und das Bild Benedikts XIV. bei diesem Förderer Verschaffelts malen liess, wusste den Papst für diesen jungen Künstler zu interessieren. Benedikt, ein Freund der Kunst und Beschützer der Künstler, liess seine Büste von Verschaffelt in Marmor anfertigen, die späterhin in den Sammlungen des Kapitols aufgestellt wurde. Ein zweites Portrait desselben Papstes befindet sich bei den Benediktinern auf Monte Cassino. Eine Reihe ehrenvoller Aufträge für Rom und auswärts nahmen Verschaffelt in den nächsten Jahren in Anspruch.

Benedikt XIV. war 1727 Bischof von Ancona, 1728 Kardinal geworden; 1731 kam er als Erzbischof nach Bologna und 1740 bestieg er den päpstlichen Thron.[14] Auf die Gönnerschaft dieses Papstes sind die Aufträge für Bologna und Ancona unmittelbar zurückzuführen. Namentlich in der Anfertigung von Genien erwarb sich Verschaffelt Ruhm.

Ende der vierziger Jahre schloss Verschaffelt den Bund fürs Leben. Die Wahl seines Herzens fiel auf Giovanna Catarina Chicchiniere (auch Chinchinieri), (Tafel 2a) die Tochter eines Bäckers, ein Mädchen von seltener Schönheit.[15] In einer kurzen Ehe erhielt er zwei Töchter von ihr, Ursula und Sylvia. Nachdem seine Frau gestorben war und Verschaffelt die Missgunst seiner Kunstgenossen erfahren und nachdem auch Valenti seine schützende Hand von ihm zurückgezogen hatte, verliess der Meister mit seinen im zartesten Alter stehenden Kindern Rom. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass der Verlust der päpstlichen Gunst und der des Staatssekretärs in Verschaffelts engen Beziehungen zu den Jesuiten zu suchen ist. Benedikt XIV. war den Jesuiten nicht freundlich gesinnt.

Verschaffelt folgte im Anfang des Jahres 1752 dem Rufe des Prinzen von Wales, für den er einige Arbeiten (einen überlebensgrossen Triton, einen Bacchus und verschiedene Kopien nach Antiken) verfertigte. Auf der Reise nach London lernte er zu Paris seine zweite Frau kennen, Marie Françoise de Mauroy (Tafel 2b), die Tochter eines französischen Postmeisters, die er 1759 ehelichte.[16]

Die Berufung Verschaffelts nach Mannheim lässt sich zurück-

führen auf die Jesuiten, die am Hofe des Pfalzgrafen damals noch einen grossen Einfluss hatten.[17] Die Hof- oder sogenannte Jesuitenkirche ging anfangs der 50er Jahre ihrer Vollendung entgegen. Die Mitglieder der Gesellschaft Jesu zu Mannheim brauchten einen tüchtigen Bildhauer, der die Kirche würdig schmücken konnte. Sie wandten sich deshalb nach Rom.[18] Verschaffelt stand dort in kirchlichen und künstlerischen Kreisen in hohem Ansehen. Er hatte die bedeutendsten Bauwerke mit Schöpfungen seiner Hand geschmückt; er war päpstlicher Bildhauer gewesen; er zählte zu den Mitgliedern der Lukasgilde und suchte eben eine neue Stellung. Der Kurfürst hatte ausserdem einst Verschaffelts Atelier in Rom besucht, und so knüpften sich die Beziehungen leicht an. Der Eintritt in den kurfürstlichen Dienst und damit die Zeit der vollen, freien Meisterschaft Verschaffelts beginnt im Oktober 1752.[19] — Verschaffelt rechtfertigte den Ruf, der ihm vorausgeeilt war, und er wusste die Societät für seine Pläne zu interessieren. Er begann sowohl die Aussenfront, als auch die Altäre der Jesuitenkirche mit Werken seiner Hand, die zugleich selbständige Schöpfungen seines Geistes waren, mit statuarischem und Relief-Schmuck zu zieren. Er hält sich bei der Ausführung seiner Werke nicht an die vorhandenen Pläne; aber seine Schöpfungen sind bedeutender, als die vorgeschriebenen Entwürfe. Nach den Stücken für die Jesuitenkirche nehmen ihn die Arbeiten für Schwetzingen, für Benrath, für das Schloss in Mannheim in Anspruch. Zwischen diesen Werken liegt seine Thätigkeit für Gent und zwar ein bedeutendes Grabmal und die Umgestaltung von S. Bavon, für Brüssel und für die Akademie in Mannheim, die 1764 als «kleine», 1769 als öffentliche Zeichnungsakademie gegründet und mit einer höchst wertvollen, antiken Skulpturen-Sammlung verbunden wurde. Von dem, was Verschaffelt als Organisator und Leiter der Zeichnungsakademie geleistet hat, enthält meine Schrift «Die Mannheimer Zeichnungs-Akademie»[20] das Einschlägige. Neben seinen vielen Pflichten als Künstler, als Direktor, als Familienvater, beschäftigten die Fragen der Kunst unsern Meister fortwährend. Noch an der Schwelle des Greisenalters stellte er sich die höchsten Aufgaben. Er verliess seine Bildhauerwerkstätte, um auf das Baugerüst zu steigen. Verschaffelt hatte von 1769 an in einfachen

Verhältnissen an dem Akademiegebäude sein bauliches Können bethätigt und geschult. Mitte der siebziger Jahre wurde ihm von der Kurfürstin Elisabeth Augusta, die sich während des Sommers in ihrem Schlosse zu Oggersheim aufhielt, der Auftrag, zu Oggersheim eine Kirche zu bauen (2 Stunden von Mannheim entfernt). Gewissenhaft, wie Verschaffelt an jede seiner künstlerischen Aufgaben herantrat, hat er auch diese in Angriff genommen und bewältigt. Eine Reihe von Plänen und Skizzen sind noch davon erhalten.[21] Es war seine erste grössere Bauleistung. Sie trug ihm bei der Einweihung der Kirche im Januar 1775 den päpstlichen Christusorden ein, den ihm der Kurfürst in der Kirche selbst umhing.[22] 1778 wird der gewaltige Monumentalbau des «Zeughauses» vollendet.

Anfangs der achtziger Jahre erstand das Palais Bretzenheim, ein in seinen Verhältnissen fein abgewogenes Bauwerk und mit stilistisch ausgesuchtem Geschmack in einzelnen inneren Teilen dekoriert. In diesem Bau hatte Verschaffelt die Höhe im Profanbau erklommen. Sein Ruhm drang nach aussen, und wie sehr seine Bauleistungen geschätzt wurden, geht aus seiner Berufung für den Kirchenbau der Deutschherrn in Nürnberg hervor.[23] Clemens August, Erzbischof und Kurfürst von Köln, der grosse Bauherr am Rhein, ist der Vermittler des Auftrags an Verschaffelt, wie aus mehreren Notizen auf den Plänen hervorgeht. Verschaffelt ist an diesem Werk der Nachfolger eines der grössten deutschen Baumeister im XVIII. Jahrhundert, Franz Ign. Mich. Neumanns, Balthasars Sohn, des Wiedererbauers der Dome zu Speyer und Mainz. Namentlich an der Entwicklung dieser Bauten, wie sie aus den noch vorhandenen Plänen und Skizzen zu verfolgen ist, zeigt sich der italienische Einfluss in dem Werden und in der Bethätigung unseres Meisters.

Ein Mann von diesen Verdiensten nnd diesem Ruhm war der höchsten Ehren würdig. Es war mehr als eine freundliche Fügung des Geschickes, es war wirkliches Verdienst, dass der einstige arme Genter «Zieratenschnitzer» seine Töchter mit hochbedeutenden Männern sich verbinden sah. Seine Tochter Ursula verheiratete sich 1769, zwanzig Jahre alt, mit dem Geh. Rat Claudius, Grafen von St. Martin; seine zweite Tochter Sylvia vermählte sich mit dem kurfürstlichen Hofarzt, späteren Geh.

Rat Mai, Professor an der Universität zu Heidelberg. Sein ältester Sohn Maximilian trat in die Fusstapfen seines Vaters. Auch er hat sich in Rom gebildet und namentlich in der Perspektive grosse Kenntnisse besessen. Goethe schreibt von ihm unterm 11. Aug. 1787: «Diese Woche ist still und fleissig hingegangen. Besonders habe ich in der Perspektive manches gelernt. Verschaffeldt, der Sohn des Mannheimer Direktors, hat diese Lehre recht durchgedacht, und theilt mir seine Kunststücke mit. . . . . (Zweiter röm. Aufenthalt). Er wurde später Baudirektor und Garteninspektor zu München. Maximilian verlor seine Stelle in München, weil er es gewagt hatte, einige Gemächer anders einzurichten, als es der Wunsch der Kurfürstin gewesen war. Er wandte sich nach Wien, dann nach Paris, wo er starb. Louis, Verschaffelts jüngster Sohn, war Regierungsrat und Mitglied des Hofgerichts zu Mannheim.

Am 3. Juli des Jahres 1779 erhielt Peter Anton vom Kurfürsten von Pfalz-Bayern, Karl Theodor, den reichsvikariatischen Adel. In seinem Bewerbungsschreiben durfte Verschaffelt sich auf die militärischen Dienste seines Urgrossvaters im Heere Karls V. berufen.[24] Er durfte aber auch stolz seine künstlerischen Leistungen in die Wagschale legen, indem er sagt:

«Ich stellte die Altäre in den erhabenen Tempel Gottes, welchen Ew. Kurfürstliche Durchlaucht mit königlicher Pracht in Mannheim vollendet haben; ich führte den Bau der Kirche zu Oggersheim und des neuen Zeughauses zu Mannheim, welche nach Jahrtausenden noch den Namen des grossen Kurfürsten verkünden werden, dessen Thaten ewig unsterblich sein werden. Ew. Kurfürstliche Durchlaucht brauchten mich bei der Errichtung der Maler- und Bildhauerakademie in Mannheim; auch diese Stiftung wird den Nachruhm der Wohlthaten Carl Theodors in den sagenvollen Gegenden des Rheins verewigen.»

«In Betrachte ehrlichen Herkommens, adelicher Sitten, und Tugenden, besonderer Geschicklichkeit, auch rühmlichen Wohlverhaltens,» wird Verschaffelt nebst seinen überkommenden ehelichen Leibes-Erben, Descendenten, und Nachkommen, männ- und weiblichen Geschlechts, in den Stand und Grad des Reichs Adels, als adelich gebohrene und Rittermässige Edelleute erhoben, gesetzet und gewürdiget; auch sie der Schaar, Gesell- und

gemeinschafft anderer recht altgebohrner Reichsadelichen mit ihren Leibern und Gütern zugefüget und zugeeignet, also und dergestalten; als ob sie von ihren 4 Ahnherren, Vater und Mutter, auch Geschlechtern beyderseits durchaus recht adelich gebohrne Turniergenossene und Rittermässige Edelleute und Frauen jederzeit gewesen wären.» Das Wappen (s. S. 3) besteht aus goldenem Schild mit zwei schwarzen Querbalken, die mit je drei goldenen Kugeln besetzt sind. Der gekrönte Turnierhelm trägt eine goldene Kugel, besteckt mit drei Pfauenfedern. Die Helmdecken sind schwarz-golden. — Im bayrischen und im österreichisch-deutschen Adelsmatrikel ist Verschaffelt aber nicht verzeichnet.

Glück, Ehre, Ruhm und Reichtum waren dem Alter des nimmermüden Künstlers beschieden, der aus kleinen Anfängen heraus sich zu ehrfurchtgebietender Stellung und Bedeutung emporgearbeitet hatte. Die Welt war einem Würdigen gerecht geworden, der seines Glückes Schmied gewesen war. Seinem Fürsten und Beschützer war er zeitlebens dankbar und treu ergeben. Die Gesellschaft erfreute sich seiner trefflichen Gabe für Beobachtung und Darstellung, hatte sich aber auch vor seiner Ironie in Wort und Darstellung zu fürchten.

Noch in seinem hohen Alter sah er die festgefügte Ordnung der Stände, die er selbst, durch Talente begünstigt, mit seinem Fleiss und seiner Tüchtigkeit durchschritten hatte, ins Wanken geraten. Er hat die Schrecken der französischen Revolution, den Königsmord noch erlebt und die wild gährende, gesetzlose Zeit verurteilt.[25] — Die letzten Jahre seines Lebens waren durch Krankheit getrübt. Ein Steinleiden verbitterte ihm den freundlichen Genuss seiner Greisenjahre. Eine Lungenentzündung nahm ihn am 5. April 1793, 82 Jahre 10 Monate 28 Tage alt, aus dieser Zeitlichkeit. Der Tod hat ihn nicht überrascht und nicht erschreckt. Fest und entschlossen, wie er alle Verhältnisse seines ereignisvollen und thatenreichen Lebens bewältigt hat, soll er dem Geistlichen, der ihn auf die nahende letzte Stunde aufmerksam machte, geantwortet haben: «Alexander und Caesar sind gestorben. Ich fürchte den Tod weniger, als diese Helden; denn ich bin ein Christ.» — Seine Grabstätte ist nicht bekannt.

Seine äussere Erscheinung ist uns aus Werken seiner

Hand, in Gemälden (Tafel 1 u. 29) und Kupferstichen erhalten. Sein in der Jugend vollwangiges, im Alter schmales Gesicht ist von hellen, freundlichen Augen belebt. Eine hohe, gewölbte Stirn verrät seinen geistigen Reichtum. Die feingebildete, stark vorspringende Nase mit den leichtbeweglichen Flügeln weist auf feinen Geist und lebhaften Sinn. Der volle, etwas sinnliche Mund zeugt von Güte. Das kräftig ausgebildete Kinn und der starke Nacken lassen Energie und Thatkraft erkennen.[26]

Mannlich vervollständigt als trefflicher und geübter Menschenbeobachter dieses Bild durch die Bemerkung: C'étoit un homme d'un aspect rude et grossier, et cet aspect ne trompa pas. Il avoit les jambes en forme de cercle de manière quand il joignait les pieds, il resta un grand vuide entre ses genoux.[27]

Wie sehr sich Verschaffelt trotz seiner rauhen Aussenseite doch in Achtung und Wertschätzung zu setzen wusste, geht aus einer Medaille hervor, die der kurfürstliche Münzgraveur Boltschauser, sein Schüler, 1792 gravierte, und die in mehreren Exemplaren und in verschiedenem Metall vorhanden ist.

Der Avers zeigt das Brustbild des Künstlers nach links gewandt im Profil (das Gesicht nach rechts vom Beschauer aus) mit der Umschrift: P. DE VERSCHAFFELT SCULPT. EQ. ROM. und dem Namen des Graveurs: Boltschauser F.

Der Revers zeigt eine Alegrezza auf einer Ebene; die griechisch gewandete Figur, en face, hält sich mit beiden Händen die Ohren zu. Darunter 1792. Die Umschrift lautet: SURDESCENS VANIS ARTE DELECTOR (— Indem ich für das Nichtige taub werde, labe ich mich an der Kunst).

Ich habe keine Anhaltspunkte dafür gefunden, dass, wie in dem Katalog «Münzen und Medaillen» von Seubert angeführt wird, Verschaffelt in seinem Alter taub geworden ist, worauf die Allegrezza hinweise. Auch scheint mir eine zu Lebzeiten Verschaffelts aus Verehrung für den Meister gravierte Medaille, die auf ein körperliches Gebrechen des Gefeierten Bezug nimmt, wenig taktvoll und ehrend. Ich deute mir die Umschrift vielmehr dahin, dass Verschaffelt im Alter den Vergnügungen der Welt taub werdend, d. h. absterbend, sich mehr und mehr mit den Fragen der Kunst beschäftigt und unterhalten hat.

Verschaffelt hat in wohlgeordneten Verhältnissen und einem gewissen Reichtum sein Leben beschlossen. Ein in der Breiten-Strasse (Q 1, 1) stehendes, vor einigen Jahren umgebautes Haus, dessen Fries die Embleme der Kunst trug, wird als ihm eigentümlich gewesen bezeichnet. Seine Bezüge als Künstler, 1200 fl. Gehalt, freie Wohnung, Heizung und Licht, Fourage für zwei Pferde, dabei Bezahlung aller abgelieferten Werke, sein Verdienst als Plastiker und Baumeister, auch ausserhalb der kurfürstlichen Dienste, alle diese Einnahmen waren derart, dass er sich ein Vermögen ersparen, seine Töchter zu ihren vornehmen Ehen und seine Söhne reichlich ausstatten konnte.[28] Gemäss seinem Testament sollte sein Vermögen «zu vier gleichen Theilen unter seine vier Kinder der beiden Ehen» geteilt werden. Für den Fall, dass seine Witwe jedoch diesem letzten Willen widerspräche, hatte er die Anordnung getroffen, dass die Kinder der zweiten Ehe auf das einfache Pflichtteil gesetzt würden, während die Witwe ihren gesetzlichen Anteil bekommen sollte.

Da der ältere Sohn aus zweiter Ehe, Maximilian von Verschaffelt, aber mit Familie in München lebte, der jüngere, Louis, noch ohne Gehaltsbezüge am Hofgericht arbeitete, vielleicht auch «erst in weitern zehn Jahren» zum Genuss des der Stelle zukommenden Gehaltes treten konnte, so waren diese beiden Söhne nicht in der Lage, ihre achtzigjährige Mutter ihrem Alter und ihrem Zustand entsprechend zu versorgen. Aber die Gnade und das Wohlwollen des Kurfürsten blieb dem verdienstvollen Manne auch noch nach seinem Tode erhalten. Auf Bitten der Söhne bewilligte Karl Theodor der Witwe eine lebenslängliche Pension von jährlich 300 fl. Ausser dem liegenschaftlichen, dem Mobiliar- und Bar-Vermögen in Mannheim hatten Verschaffelts Erben auch noch liegenschaftliches Eigentum in der linksrheinischen Pfalz besessen, dessen Besitzrecht ihnen aber in der stürmischen Zeit der Revolutionskriege streitig gemacht worden war. Die Akten enthalten darüber Folgendes:[29]

Ein gewisser Hieronymus Frank aus Harxheim im Zellerthal war nach Amerika ausgewandert. Seine Güter wurden von der Universität Heidelberg, als Ortsherrschaft, obervormundschaftlich verwaltet, aber 1787 an die Schwester des inzwischen

in Amerika verstorbenen Frank, eine verehelichte Laubheimer, in Westhofen ausgeantwortet. Als der bestellte Vormund exekutorisch zur Zahlung von Gefällen angehalten wurde, denunzierte er den Frank «als in fremden Kriegsdiensten gestorben». Damit war die Frank'sche Hinterlassenschaft nach dem Landesgesetze der Konfiskation verfallen. Um das angeheiratete Vermögen aber nicht zu verlieren, verkaufte Laubheimer die Güter seines Schwagers anfangs 1790 an «den Mennonisten Seitz», welcher auch eine Abschlagszahlung machte, aber noch keinen Kaufbrief erhielt.

Die Universität Heidelberg erklärte wegen der schwebenden Konfiskation den Kauf in suspenso und für «unbindig», und Verschaffelt, der gegenüber dem landesgesetzlich zum Gütererwerb nicht ganz gleichberechtigten Mennoniten Jakob Seitz das Vorkaufsrecht hatte und schon eine Mühle und andere Liegenschaften im Zellerthal besass, fügte sich vorläufig der Entscheidung des Universitätskurators. Das kurfürstliche Gericht beschloss im Jahre 1792 die Konfiskation der Hälfte des Frank'schen Vermögens und zwar so, dass ein Viertel der Universität Heidelberg, das andere Viertel dem Fiskus zufallen sollte.

Die Verschaffelt'schen Erben, die von ihrem Losungsrecht «gegen den Wiedertäufer» Gebrauch machten, zahlten am 15. Mai 1793 den Kaufschilling mit 4355 fl. an den damaligen Kollektor Blank zu Zell und erhielten darüber einen Deponierungsschein. Mittlerweile brachen die Kriegsunruhen aus, die zuerst die linksrheinische Pfalz trafen. So blieb Seitz im Besitz der ihm ausgelosten Güter, und alle Verschaffelt'schen Besitzungen auf dem linken Rheinufer wurden «mit Sequester belegt». Seitz und Laubheimer benutzten diese Gelegenheit zur Sicherung ihres Besitzstandes. Laubheimer versuchte nun auch die schon konfiszierte Hälfte zu retten, und Seitz kaufte das ganze Gut. Sie wandten sich an den französischen Generaldirektor Holz in Zweibrücken, der ohne weitere Prüfung und Untersuchung des Rechtsverhältnisses dem Laubheimer das ganze Gut zusprach, dem Seitz den Kauf zubilligte und eine notarielle Urkunde darüber ausfertigen liess.

Seitz, als in mala fide handelnd, wurde nun von den Verschaffelt'schen Erben vor dem Appellationstribunal zu Trier

verklagt. 1808 war eine Entscheidung noch nicht gefällt. Da die Zeit eine ruhigere geworden, ohne dass die v. Verschaffelt'schen Erben in ihr Besitztum eingewiesen worden waren, so erhoben sie am 12. Aug. 1808, zur Zeit, als der «Rechtsstreit in Trier auf dem Punkte stand, beendigt zu werden und weil vor einiger Zeit eine öffentliche Vorladung aller Gläubiger des alten Fonds bekannt gemacht worden» war, eine Regressforderung «für Kapital und Zinsen» an den Universitätsfonds.

Der Schiedsspruch zu Trier scheint zu Gunsten der Verschaffelt'schen Erben ausgefallen zu sein, da Louis von Verschaffelt auf dem Harxheimer Gute starb.

Noch in einer weitern Beziehung steht die Universität Heidelberg zu dem Verschaffelt'schen Nachlass. Sie wird Erbin eines Teiles der künstlerischen Entwürfe.

Der frühere Leibarzt Karl Theodors, der spätere Geh. Rat Franz Mai, Professor und Gynäkologe an der Universität Heidelberg, Schwiegersohn Verschaffelts, macht im September 1804 dem Oberkurator der Universität, von Suckow, die Meldung, dass auf dem Speicher des Antikenhauses zu Mannheim noch einige wertvolle Bau- und Skulptur-Modelle sich befinden, die, als zu keinem Loszettel der Verschaffelt'schen Erben gehörig, zur Disposition des Kurfürsten stehen. Sie bedeuteten eine wertvolle Bereicherung der Heidelberger «Cameralschulsammlung». Die Kameralschule, auch Staatswirtschaftliche Schule, hatte sich seit ihrer Gründung als landwirtschaftliche Gesellschaft (1769) zu Kaiserslautern rasch entwickelt. Sie war von Karl Theodor als physikalisch-ökonomische Gesellschaft bestätigt worden, hatte 1774 zu Siegelsbach unter Suckow und Medicus die «Kameralschule» errichtet, wurde 1777 zur Staatsschule umgewandelt und 1784 nach Heidelberg als «Staatswirtschaftliche hohe Schule» und als eigene Fakultät gezogen, um die künftigen Kameralisten heranzubilden.[30]

Die von Mai erwähnten, «auf dem Speicher des ehemaligen antiquen Saales zum Spielwerk von Ratten und Mäusen aufbewahrten Modelle» bestanden:

1. In einem Modell der Bibliothek, welche Verschaffelt unter dem höchstseligen Kurfürsten Karl Theodor zu München hat erbauen sollen;

2. in dem Modell des hohen Altars in der Kirche zu Oggersheim;

3. in dem Modell des dem hl. Theodor gewidmeten Altars zu Mannheim (untere Pfarrei) und

4. in dem Modell des Bretzenheim'schen Palais.

Nach Feststellung der rechtlichen Verhältnisse inbezug auf diese Modelle, ergeht an den Kurfürsten von Baden das curatelamtliche Ansuchen der Heidelberger Universität, «dass die betr. Modelle der kurfürstlichen Universität zum Gebrauche überlassen werden möchten».

Gleichzeitig, während der Mannheimer Senat des kurbadischen Hofrats sich mit der Sammlung und Verwahrung der oben genannten Modelle befasst, werden auch die auf der staatswirtschaftlichen Registratur zu Mannheim befindlichen, «mit beträchtlichen Unkosten angeschafften cubischen Gefässe zu Untersuchungen über Hohlmässe im Wert von 1956 fl. und das Modell einer Maschine zur Ausziehung der Stümpfe (was in den Akten meistens «Sümpfe» heisst) in den Waldungen» von der Mannheimer Behörde der hohen Schule zu Heidelberg angeboten; ebenso das Modell der Jesuitenkirche, das «in dem Jesuitenkollegio in Verwahrung genommen» war.

Inbezug auf das letztere Modell, das über 500 fl. gekostet hatte, giebt die kurfürstlich badische Kirchenkommission zu Bruchsal zu erkennen, dass aus Billigkeitsgründen aus den vereinigten Naturaliensammlungen der «Staatswirtschaftlichen Schule» und der Universität die Doubletten an das «katholische Gymnasium nach Mannheim» als teilweise Entschädigung abgegeben werden sollten.

Der Antrag der Universität Heidelberg, das Modell der Jesuitenkirche auch zu bekommen, war aber unter der Annahme gemacht worden, dass es ohne einen zweckmässigen Gebrauch in Mannheim stehe. Es werde jedoch darauf verzichtet, falls es wohl besorgt in Verwahrung des Gymnasiums sich befinde, in dessen «ansehnlichem Bibliotheksaal» es aufgestellt war. Unter den vorliegenden Umständen war die Universität «geneigt, das Modell in dem Ort zu lassen, wo sich das Hauptgebäude befinde». Während die mechanischen, physikalischen und mathematischen Instrumente und die Naturaliensammlung Ende De-

zember 1805 an die Universität eingeliefert werden, ist im März 1807 noch keines der Baumodelle in Heidelberg.

Ende April desselbeu Jahres werden die bereits 1804 angebotenen Verschaffelt'schen Modelle endlich nach Heidelberg verbracht. Auch das Modell der Jesuitenkirche wird von Mannheim aus für Heidelberg bestimmt, weil davon allda «kein nüzlicher Gebrauch gemacht werde und solches besser in dortigem Cabinet benutzt werden könnte.»[31]

WERKE.

A. Römische Zeit.

Die in Rom vielleicht als erster öffentlicher Auftrag ausgeführte Arbeit ist das St. Norbertus-Relief (Tafel 3a).

Ueber einem kreissegmentalen Thürsturz hängt das Stukkorelief des Hl. Norbert. Der Heilige, dessen rechte Schulter dem Beschauer zu steht, ist nach rechts gewendet und trägt in der Hand die Monstranz mit der Hostie. Der Kopf ist stark nach rechts über die Schulter gedreht und schaut mit andächtig verzücktem Blick nach oben. Das fast rundliche Gesicht, voll dem Beschauer zugewendet, ist jugendlich und mit vollen Wangen gebildet. Die Stirn ist, wie der breite Nasenrücken, weit vorgebaut, so dass der von Verschaffelt beliebte und bis in die späteste Zeit festgehaltene Typus schon hier auftritt: Starke Betonung der senkrechten Stirn-Nasenlinie im Gegensatz zur tiefliegenden wagrechten Augenlinie. Die Stirn ist nieder und breit. Die gescheitelten Haare sind ziemlich breit behandelt und fallen in schlicht lockigen Strähnen über die Ohren.

Das Gewand — ein bis zur Hüfte herabfallender Schulterkragen mit Kapuze — besteht aus dickem, brüchigem Stoff. Das darunter befindliche Chorhemd fällt in schmalen, senkrechten Falten. Die Vorliebe Verschaffelts für sorgfältige Durchbildung des Details ist hier schon zu bemerken: die festonnierten Aermel des Chorhemdes zeigen eine zierlich durchbrochene Stickerei. — Das Oval des Reliefs ist von einem Blattkranz umgeben, dessen einzelne Blätter sich glockenartig zusammenschliessen. Es ist das Urelement des später bei Verschaffelt stark und

charakteristisch glockenförmig gebildeten Blattfestons, an dem er sicher zu erkennen ist. Das Reliefmedaillon wird von zwei Putten gehalten, die auf dem Segmentprofil knien. Ihre stark bewegte, noch etwas ungeschickte Haltung ähnelt der Anordnung der viel ruhiger gehaltenen Putten auf dem Giebel des rechten Eingangsthores von Sa. Maria Maggiore.

Ich glaube das S. Norbertrelief vor 1740 setzen zu sollen. —

Der noch von Clemens XII. 1728 nach Rom berufene Architekt Ferdinando Fuga (geb. 1699 in Florenz, gest. 1780 zu Rom) hatte eine Reihe Bauwerke dort aufzuführen. Als seine Hauptschöpfung gilt der Umbau von Sa. Maria Maggiore, namentlich die Bildung der zwischen den palastartigen Flügelbauten liegenden Hauptfassade, die er im Erdgeschoss fünfachsig, im Obergeschoss dreiachsig durchführte und in meisterhafter Weise den Hauptlinien der Palastfassaden anglich. Die beiden äussersten Eingangsthore schliessen mit Spitzgiebeln, für welche Verschaffelt als Krönung je ein Paar Putten, welche die päpstlichen Insignien halten, zu schaffen hatte.

Die rechte Gruppe zeigt die leicht und ruhig hingelagerten, geflügelten Putten ähnlich, wie wir sie vom St. Norbertmedaillon kennen, die Krone emporhaltend. Das Streben nach mehr Ruhe in der Stellung hat zu einer etwas steifen und unbeholfenen Haltung geführt. Auch in der Ausführung zeigt sich noch eine etwas spröde, harte Formengebung, wenn auch der Typus der vollwangigen, fleischig gebildeten Kinder ziemlich feststeht.

Bemerkenswert glücklicher und anmutsvoller ist das Puttenpaar über dem linken Giebel gebildet. Massvolle Belebtheit und weiche Formensprache zeichnet sie gegenüber der rechten Gruppe aus. Besonders reizvoll ist die Längsachse vom rechten Arm zum linken Bein, die von der ausserordentlich natürlichen Kontraposition des sich auf den Giebel stützenden linken Armes unterbrochen wird, bei dem Putto rechts, dessen rundliches, von leicht gelocktem Haupthaar umgebenes Köpfchen sinnend zum Beobachter hinabblickt. Der linke Putto hält mit beiden Händen die Krone, zu der er emporsieht, und stützt sich mit beiden Knien auf den Giebel. Die lang herabfallenden Haare sind gescheitelt und lassen die rundlich vortretende Stirne frei.

Das pausbackige Gesicht tritt etwas weiter vor als die Stirne. Sehr weich und fleischig sind die jugendlichen Formen in dem grobkörnigen Stein wiedergegeben.

Verschaffelt hat hier schon eine merklich grössere Freiheit in den Gedanken und eine natürliche Lebendigkeit in der Anordnung erreicht. Die Schöpfung dieser zwei Gruppen dürfte in die Jahre 1740 oder 41 fallen.

Mit Werken grossen Stils, welche die volle Meisterschaft bekunden, hat sich Verschaffelt 1740—44 bei dem Werk Domenico Gregorinis an dem Innenraum und der Fassade von Sa. Croce in Gerusalemme in plastischen Arbeiten beteiligt.

Gregorini hatte den Innenraum und die Fassade von Sa. Croce herzustellen; er begann mit der Dekoration des Innenraumes 1740. Verschaffelt schuf dafür vier Reliefs in Stukko, Putten mit den Leidenswerkzeugen Christi. Sie befinden sich auf dem marmorierten Band über den Fenstern, unterhalb des Deckenprofils in den vier Ecken des oblongen Raumes.

1. Putto mit der Dornenkrone (Tafel 4a).

Der Putto sitzt nach vorn gewendet auf einer Wolke. Der Oberkörper ist halb seitwärts nach links gedreht. Das Gesicht schaut geradeaus; der Kopf ist nach der rechten Schulter gesenkt. Alle Bewegungen sind kontrastierend, um den Aufruhr der Gefühle darzuthun. Die Haare sind wie vom Winde von hinten nach vorn ins Gesicht getrieben. Dieses hat einen schmerzlich schluchzenden Ausdruck. Die linke Hand ist zu dem linken Auge erhoben, um die Thränen zurückzudrängen. Der rechte Arm greift über den ganzen Körper herüber, um die Dornenkrone zu halten. Das linke Bein ist in die Höhe gezogen; das rechte hängt kraftlos herab. Das Lähmende des Schmerzes ist ausserordentlich gut zum Ausdruck gebracht.

2. Putto mit dem Schweisstuch (Tafel 4b).

Auf eine Wolke steigend, dreiviertel nach rechts gewendet, den Kopf in anmutiger Bewegung voll aus dem Relief herausgedreht, hält der geflügelte Putto mit beiden Händen das Schweisstuch mit dem Antlitz Christi empor. Die Formen des beinahe nackten, nur mit einer Lendendraperie bekleideten und fleischig modellierten Körperchens sind, wie bei allen übrigen

Putten Verschaffelts in dieser Kirche, mit vollem Erfassen der kindlich runden und zarten Teile gegeben. Das Haar fällt reich und lockig um das weich geformte Gesichtchen. Die Augen liegen ziemlich tief unter der hervortretenden, breiten Stirne. Die Augenbrauen sind der Nasenwurzel zu ein wenig nach oben gezogen. Alle Glieder sind so bewegt, dass das Hinhalten des Schweisstuches zum Beschauer verdeutlicht wird. Die Haltung der Figur lässt an die Worte denken: Ecce homo!

3. Putto mit der Kreuzesinschrift.

Der Putto lagert anmutig, halb aufgerichtet, auf einer Wolke, den Oberkörper geradeaus, die Beine etwas nach rechts gerichtet. Den Kopf liegt sinnend auf der rechten Schulter, wie in Betrachtungen über den Inhalt der Schrift JNRI versunken, auf welche die rechte Hand weist, während die linke die Schriftrolle hält. Noch zittert leise der Schmerz nach; aber er ist gesänftigt in dem Bewusstsein: Es ist vollbracht.

4. Putto mit den Gewandstücken.

Aufjauchzender Jubel und seliges Schauen der himmlischen, durch den Kreuzestod Christi wiedergewonnenen Paradieses-herrlichkeit ist in diesem Putto ausgedrückt. Er schaut halb links nach oben. Der weit ausgestreckte rechte Arm und das wie in fliegender Bewegung gekrümmte ausgestreckte linke Beinchen bilden eine schief aufwärts strebende Diagonale in dem Kreisrund. Der Engel zeigt das Gewand Christi, welches, von der rechten Hand hoch emporgehalten, über das wagrecht nach vorn ausgestreckte linke Aermchen liegt und dieses ganz bedeckt, so dass die Diagonallinie vom linken Bein zum rechten Arm ohne Kontrastbewegung hergestellt wird. Das bei den übrigen Putten noch vorhandene leichte Lendentuch ist beseitigt. Alles Irdische ist abgefallen. In reiner Schönheit soll dem Erlösungswerk der Jubel erklingen. Halleluja dem Erlöser und den Erlösten: Das ist der bildgewordene Ausdruck dieses Werkes.

Diese Schöpfungen sind in den Jahren 1740—43 entstanden, als das Innere der Kirche hergestellt wurde. Gregorini war aber auch der Aussenarchitekt für diesen Bau. Er hat die sehr originell und bewegt gestaltete Fassade, deren echt barocke Linienführung er den ausserordentlich schlichten, ja nüchternen

Flügelbauten entgegensetzte, über der Balustrade mit Figuren belebt. Von den vier Evangelisten, der hl. Helena und dem Kaiser Konstantin fiel Verschaffelt die Schöpfung von Johannes Evang. (Tafel 5a) zu. Es ist, verglichen mit den gespreizten und aufgeregten Gestalten seiner Mitarbeiter, ein Werk von klassischer Einfachheit und Grösse, durchwärmt von jener innern Anmut und Herzenseinfalt, die, in Verbindung mit der jugendlichen Schönheit und der Würde, uns gerade diese Gestalt als die des Lieblingsjüngers Christi begreiflich macht. Eine grosse, anmutsvolle Weihe ist über diese Schöpfung gegossen. Der Kopf und der Oberkörper ist etwas nach rechts genommen. Das lang herabfallende, gescheitelte Haar umrahmt das schmale, jugendliche Gesicht. Das Antlitz mit dem leicht geöffneten, wie nach Offenbarungen lechzenden Mund blickt nach oben. Die Toga lässt die linke Schulter frei. Der herabgesenkte linke Arm trägt eine Schicht Blätter. Der Mantel ist über die rechte Schulter und quer über den Leib nach dem linken Ellenbogen geworfen und fällt von da unter den Schriftblättern in S-förmigen Falten nach unten. Der rechte Unterarm, die Schreibfeder in der Hand, ist aus dem Mantelbausch hervorgestreckt. Der Körper ruht auf dem linken Bein, an das sich der Adler anschmiegt. Das rechte (Spiel-)Bein ist leicht gekrümmt und hält gerade im Schreiten inne. Füsse und der halbe Unterschenkel sind frei. Die Figur ist bei grösster Geschlossenheit des äussern Umrisses doch zart bewegt in der Linie. Die Formen des Körpers sind unter dem Mantel sichtbar. Der Moment einer andachtsvollen Hingebung an die sich vollziehende Offenbarung prägt sich weihevoll in der ganzen Figur aus. Die harmonische Ausgeglichenheit in den Bewegungsmotiven dieser so ausserordentlich sympathischen Erscheinung erklärt sich zum teil aus den in der Bewegung einander entgegengesetzten Gliedmassen: das linke Bein und der linke Arm ruhend, das rechte Bein und der rechte Arm bewegt. Verschaffelt selbst mag von dieser Schöpfung befriedigt und von ihrer Vollkommenheit überzeugt gewesen sein. In Mannheim führt er diese Figur in Marmor nochmals aus (75 cm hoch). Die Inschrift am Abschlussband unter dem Gesims weist dieses Werk in das Jahr 1744. Es wäre möglich, dass für diese Statue der Evangelist Johannes

von Legros (1656—1719) in der Basilika des Vatikans unserm Meister vorschwebte; Verschaffelts Arbeit zeigt aber eine viel strengere Formauffassung und eine Vereinfachung im Sinne der Antike. Sie überragt Legros' Werk an Adel und Schönheit bedeutend.

Die weithin sichtbare Krönung des gewaltigen Hadriansmausoleums ist der in Bronze gegossene Engel, zu dem Verschaffelt das Modell lieferte. Der Erzengel Michael ist in schreitender Bewegung, das linke Bein vor das rechte, leicht gebogene gestellt. Die rechte, hoch erbobene Hand hat das Schwert aus der mit der Linken gehaltenen Scheide gezogen. Der Kopf, von nach hinten fliegenden Haaren umwallt, ist leicht nach vorn geneigt. Die Augen blicken nach unten. Die Flügel stehen weit ausgebreitet nach der Seite. Der Leib ist mit einem kurzärmeligen Lederpanzer nach Art einer römischen Soldatenrüstung bedeckt. Die Füsse und Unterschenkel stecken in halbhohen Schnürstiefeln. Ueber den Rücken wallt, vom Wind bauschig aufgetrieben, ein schwerer Mantel bis zur Erde nieder.

Die jetzige Bronzestatue ersetzte die durch Witterungseinflüsse und Blitzschläge zerstörte Marmorstatue des hl. Michael von Raffael von Montelupo. Verschaffelts Kolossalmodell wurde 1748 in Auftrag gegeben, in der päpstlichen Giesserei von Francesco Giardoni (Girardoni) in Erz gegossen und am 28. Juni 1752, am Vorabend des Peter- und Paulsfestes, in Anwesenheit Benedikts XIV. mit grossem Gepränge enthüllt und eingeweiht.[32]

Diesen Arbeiten schliessen sich noch einige andere an, zwei Figuren an einem Haus am Corso, über die ich aber Näheres nicht habe in Erfahrung bringen können; ebenso zwei Weihwasserbecken für S. Michele, Engel, die eine Schale halten. Ausserdem fallen in die römische Zeit zwei Arbeiten nach auswärts. (Benedikt XIV., ein geborener Bolognese, war 1727 Bischof von Ancona, 1728 Kardinal, 1731 Erzbischof von Bologna geworden, als welcher er 1740 zum Papst gewählt wurde. Er war während seiner Regierungszeit ein eifriger Schützer und Pfleger der Künste und Wissenschaften in Rom sowohl, wie ausserhalb der ewigen Stadt.)

S. Pietro, der Dom Bolognas, 1606 von Magenta erbaut, erhielt in der zweiten Hälfte der vierziger Jahre des XVIII. Jahrhunderts seine Fassade von Alfonso Torregiani. Der rechte

Eckpfeiler des mächtig hervortretenden Mittelrisalits trägt den hl. Paulus (Tafel 5 b) aus Peter Verschaffelts Hand. Das Werk wurde, der Inschrift zufolge, 1746 ausgeführt, die Fassade aber erst 1748 vollendet. Diese Statue des Völkerapostels, aus fünf übereinander gelegten Stücken grobkörnigen Sedimentgesteins gehauen, ist eine Figur voller Kraft und Würde. Das mächtige, von reichem, gelocktem Kopfhaar beschattete Haupt ist ein wenig nach rechts geneigt. Die Augen liegen tief unter der breiten Stirne, die ähnlich der des Zeus von Otricoli gebildet ist. Die Nase ist stark und fleischig. Die hageren Wangen sind von einem langlockigen, bis auf die Brust hinabwallenden Bart umgeben. Der rechte Arm ist, sanft gebogen, hoch erhoben. Der halbe Unterarm ist unbedeckt. Der Zeigefinger weist lehrend nach oben, die übrigen Finger sind zur Faust gekrümmt. Der linke Arm ist gesenkt. Die Hand umklammert den Griff des auf den Boden gestützten Schwertes. Der Mantel liegt in breiter Fläche über der linken Schulter, dem linken Ober- und Unterarm. Er bildet auf der rechten Seite einen mächtig aufgetriebenen Faltenbausch, ist auf der rechten Brustseite zusammengeknüpft und fällt vom Rücken und linken Arm breitflächig bis zur Erde. Das aus schwerem Stoff gebildete Untergewand lässt die Stellung des rechten Stand- und des linken Spielbeines deutlich erkennen und hängt in breiten, tief eingeschnittenen Falten hernieder. Der Ausdruck des Kopfes und die Drapierung des Gewandes sind von imponierender Wucht. Das Gesicht ist ebenso sehr der Steigerung zu heftiger Leidenschaftlichkeit, wie zu erhabener Grösse fähig. Das Gewand gibt einen deutlichen Begriff des seelischen Feuers, das den Heidenapostel zu den Völkern Asiens und Europas trieb, lehrend, klärend und alle mit seiner Begeisterung für die Lehre Christi entzündend. —

Anconas Bischofskirche, der Dom, erhielt einen Genius (Tafel 3 b) in Marmor. Dieses Werk befindet sich in S. Ciriaco am rechten Pfeiler des Chorbogens. Es ist ein geflügelter Putto, der, ein wenig nach rechts und nach vorn geneigt, auf Büchern sitzt und an der linken Seite die Tiara mit beiden Händen hält. Hinter dem lieblichen Genius befindet sich eine hohlspiegelartige Nische, die mit Lorbeergewinde umkränzt ist.

Die Ausführung ist elegant und richtig in der Linie und von feiner, wenn auch breiter Modellierung. Die sorgfältige und liebevolle Ausarbeitung des Details lässt erkennen, dass der Künstler die grundlegenden Züge der nordischen Kunst, die Versenkung in das Einzelne und Accessorische, in Italien nicht verloren hat. Das Denkmal ist sehr gut erhalten und trägt folgende Inschrift:

BENEDICTO XIV PON. MAX.
CUIUS LIBERALITATE
SENOGALIENSEM PRIMUM ECCLESIAM CONSECUTUS
DEINDE ANCONITANAM TRADUCTUS
SUMMIS ET IMMORTALIBUS BENEFICIJS
INDULGENTISSIMO PRINCIPI
SENTIENS IN PERPETUUM SE ESSE DEVINCTUM
NICOLAUS MANCINFORTE EPISCOPUS
SEMPITERNUM EIUS ERGA SE MERITORUM TESTEM
HOC MONUMENTUM P. ANNO CIϽIϽCCXLVIII

Neben diesen Arbeiten, die sowohl dem plastisch dekorativen als dem rein plastischen Vermögen Verschaffelts entgegenkamen und sein Können in dem an Künstlern wahrlich nicht armen Rom in hocherfreulicher Weise zeigen, gingen ernsthafte Studien in der Architektur einher. Wie er sich mit der Spätrenaissance-Architektur, den klassizistischen Arbeiten Serlios und Vignolas vertraut machte, ist schon angedeutet worden. In Bologna traten neue Studien hinzu. Torregiani's prächtige Innendekoration des Bologneser Domes hat Verschaffelt sicher stark angezogen. Als der Speyerer Bischof August Philipp Karl, Graf von Limburg-Styrum, 1772 wieder an den Aufbau des 1684 den französischen Pfalzverwüstern zum Opfer gefallenen Domes dachte, war auch Verschaffelt mit der Ausarbeitung eines Planes betraut worden. Kühn und gross in seiner Auffassung, glaubte er sein Problem am besten zu lösen, wenn er den romanischen Bau in eine Renaissancekirche umwandelte. Dabei hat ihm wahrscheinlich die Torregiani'sche Dekoration von S. Pietro in Bologna vorgeschwebt. Nicht minder hat er den rein oblongen Magenta'schen Grundriss dieses Domes der 1775 vollendeten Hofkirche zu Oggersheim zu Grunde gelegt. Von beiden Projekten wird noch weiterhin die Rede sein. —

Die letzten römischen Arbeiten Verschaffelts zeigen seine herrliche Kraft der Naturbeobachtung in hellstem Lichte. Es ist unserm Künstler die ehrenvolle und auszeichnende Aufgabe zugefallen, zwei Porträts seines hohen Gönners zu schaffen. Beide sind erhalten. Die Marmorbüste steht in der Sammlung des Kapitols, die Marmorstatue über dem Portal der Kirche im Kloster Monte Cassino bei Neapel. Diese Kolossalstatue Benedikts ist aus weissem Marmor und 2,10 m hoch. Der Papst trägt Tiara, Chorhemd, Stola und Vespermantel. Der Ausdruck des Gesichts ist offen, gebieterisch, ein wenig abweisend. Der Blick ist nach rechts und nach oben gerichtet. Die Haare fallen lang unter der Tiara auf die Schultern nieder. Die rechte Hand ist segnend erhoben; die linke hebt den Vespermantel zur Höhe des Knies empor.

Die Büste (Tafel 6) zeigt uns den Papst mit dem weissen Käppchen, dem Schultermantel, der reich gestickten Stola und dem Chorhemd. Das Gesicht ist aussergewöhnlich lebendig ausgearbeitet. Die sprechenden, geradeausschauenden Augen, die stark vorspringende, vibrierende Nase und der etwas aufgeworfene Mund zeugen von einer ganz naturalistischen Auffassung des Porträts. Die wunderbar feine, peinlich genaue Ausführung der reichen Stickerei auf der Stola, die lockere Behandlung des Pelzbesatzes der Cappa und des Schulterkragens, sowie die unter der Cappa hervortretenden, leicht fallenden Haare lassen den fertigen Meister erkennen.

Die Büste steht in einer kreisrunden Nische, die von einem Rahmen in farbigem Marmor umschlossen und von den päpstlichen Insignien überkrönt ist.

Die Inschrift lautet:

BENEDICTVS · XIV · P · M
AMPLIORI BONARVM ARTIVM COMMODO
ET INCREMENTO
A · D · MDCCIL

Diese beiden Arbeiten bilden den bedeutsamen Abschluss von Verschaffelts römischem Schaffen.

B. Mannheimer Zeit.

1. Plastik.

Die vollendete Meisterschaft, die Verschaffelt erreicht hatte, als er, 40 Jahre alt, von Rom über England nach Mannheim zog, um hier nicht bloss sein Reifstes zu schaffen, sondern auch um sein künstlerisches Können voll ausströmen zu lassen, seinem Fürsten, sich und der Kunst ein Denkmal für alle Zeiten zu errichten, zeigt sich in der selbständigen Art, wie er die an ihn herantretenden Aufträge löst.

Er bringt aus der römischen Zeit neben seiner realistischen Beobachtungsgabe noch die von der reichen, barocken Formenwelt und von religiösen Vorstellungen erfüllte Phantasie mit. Sein grosser Gönner Benedikt XIV., ein ebenso frommer und gelehrter, als kunstsinniger und aufgeklärter Papst, hat ihn breitere Wege gewiesen, die der tiefern Ehrung und Würde des katholischen Christentums mehr entsprachen, als die in jener Zeit beliebten, auf einzelne Persönlichkeiten zugespitzten Verherrlichungen von Ordensheiligen der verschiedenen religiösen Genossenschaften. Benedikts litterarische Werke, z. B. die Abhandlung De Festis D. N. Jesu Christi et B. Mariae Virg., sowie einiger Heiliger, die er als Erzbischof von Bologna herausgab, weisen darauf hin, dass sein Sinn mehr auf das allgemein christliche, als auf das speziell ordensmässig spirituale Leben bedacht war.

Die Vollendung von S. Maria Maggiore fällt in die allerersten Jahre seines Pontifikates; S. Croce in Gerusalemme in das Jahr 1744. Wir wissen, was Verschaffelt dafür geschaffen hat. Auch der Genius mit den päpstlichen Attributen, den Symbolen der Weltherrschaft, in Ancona und die Statue des Weltapostels Paulus auf S. Pietro zu Bologna weisen auf den ins Allgemeine gehenden Charakter seiner Kunstwerke hin.

Den ersten Auftrag in Mannheim darf man wohl in der Schöpfung der Frontskulpturen und der Altäre der neuen Hof- (sogen. Jesuiten-)Kirche erkennen. Der Gang der Arbeit für diesen plastischen Schmuck war folgender: Zuerst wurden die 4 Haupttugenden fertiggestellt. Sie kosteten zusammen 3200 fl. Dann wurde die «Fama» über dem Mittel-

portal ausgeführt. Verschaffelt bezog dafür 1500 fl. Diese fünf Werke zeigen noch die ernste Grosszügigkeit der römischen Schaffenszeit, insofern sie des Künstlers Streben nach typisierender Ausdrucksweise erkennen lassen. Späterhin macht sich eine immer stärker werdende Neigung zu individualisieren und naturalistisch oder realistisch zu charakterisieren bemerkbar.

Nach den Akten- und Rechnungsausweisen war Verschaffelt im Anfang des Jahres 1756 mit den Frontskulpturen zu Ende gekommen.

Nun wurde mit der Aufstellung der Altäre begonnen. Für die Abänderung der Entwürfe zu den Seitenaltären, die zuerst fertig gestellt wurden, bezog Verschaffelt 100 fl. Die sechs Basreliefs über den Seitenaltären kosteten zusammen 2000 fl. Diese Werke, einschliesslich der zur Altarsymbolik gehörenden, von Verschaffelt auch entworfenen Stuckarbeit, waren bis Ende 1757 fertiggestellt.

Die Errichtung des Hochaltars mit Baldachin fällt in den Anfang des Jahres 1758. Bis dahin hatte ein hölzerner, notdürftig ebenfalls von Verschaffelt verzierter Altar den Kultushandlungen gedient.

Sowohl für die Fassadenskulpturen, wie für die Altarskulpturen war Verschaffelt eine gewisse künstlerische Selbständigkeit eingeräumt worden. Sein Bestreben ging darauf hinaus, statt der eng spezialisierten, lobrednerischen Ideen zu Gunsten des Jesuitenordens allgemeinere religiöse Anschauungen statuarisch zu behandeln und für sie eine den Forderungen der Plastik gemässere Durchbildung zu finden.

Der ursprüngliche Plan Bibiena-Raballiatis verzeichnet im ganzen elf Freiskulpturen an der Vorhalle und der Fassade, die zusammen eine Verherrlichung des Jesuitenordens, des Stifter-Fürstenhauses und der christlichen Tugenden vorstellen. Ihre Verteilung war folgendermassen geordnet:[34]

Ueber dem Mittelportal der Vorhalle in einer Fensteröffnung: die Fama mit der Ruhmestrompete zur Seite des Schildes, den der Namenszug Karl Theodors mit der Kurkrone darüber ziert. Ueber dem linken Seitenportal in der Nische Ignatius im Ordensgewand, über dem rechten Franz Xaver, einen Heiden taufend. Ueber den vier Pilastern der Vorhalle, auf den Ba-

lustradenpfeilern, sollten von links nach rechts stehen: Glaube, Hoffnung, Liebe und Stärke. Die zwei Nischen zu beiden Seiten des Hauptfensters in der Fassade in der Höhe des Obergeschosses sollten Karl Borromaeus, den Namenspatron Karl Theodors, und Philippus Neri, den Namenspatron Karl Philipps, aufnehmen. Wären die drei christlichen Tugenden und die Stärke, wie geplant, auf die Balustrade der Vorhalle zu stehen gekommen, so wäre die aus einem starken, architektonischen Empfinden gestaltete Fassade mit der betonten Horizontalgliederung ungünstig beeinflusst worden. Ausserdem wären die frei stehenden, stark bewegten Figuren mit ihren ausgestreckten Gliedmassen und abstehenden Gewandteilen in unserm zersetzenden Klima eine stete Quelle von Sorgen und Reparaturen gewesen.

Beachtet man, dass die Eckpfeiler des Schlossgebäudes ebenfalls Balustradenabschlüsse mit Pfeilern haben und dass weder die frühern, noch die spätern Teile Figurenschmuck tragen, wie ebenfalls geplant war, so bedarf es keines entschiedeneren Nachweises mehr, dass die plastische Ausgestaltung der Jesuitenkirchenfront denselben Bedingungen unterlag, wie die Auschmückung der Schlosseckpfeiler: nur die allergünstigste Zeit und Finanzlage sollte ihre Ausführung bringen. Diese günstige Zeit kam aber nicht. Die mit einem ungeheuern Kostenaufwand erbaute Jesuitenkirche musste endlich fertig werden. Schon begannen die südlichen Staaten Europas gegen die Jesuiten vorzugehen (Portugal 1759, Frankreich 1762, Spanien 1764). Eine Zeit, die eine so intensive Abneigung gegen die Gesellschaft Jesu trug, konnte die allzu grosse Verherrlichung des Ordens nicht zulassen. Hatte man im Hochaltar den beiden Stiftern, in den zwei vordersten Seitenaltären den beiden Grundprinzipien des Ordensgründers — der Gefolgschaft Christi auch im Leiden und der Dienerschaft Mariae — eine Huldigung gebracht, und waren, wohl mit Rücksicht auf die Schul- und Erzicherthätigkeit der Jesuiten in Mannheim, den beiden Vorbildern der studierenden Jugend, Aloysius Gonzaga und Stanislaus Kostka, beides Jesuitenzöglinge, die zwei letzten Seitenaltäre geweiht, so war der Ehrung des Ordens innerhalb des Kirchengebäudes Genüge gethan. Es wird also nicht vieler Anstrengungen bedurft haben, um eine Verherrlichung des Ordens ausserhalb

der Kirche zu verhindern, zumal Karl Theodor in dieser Zeit schon sich vom unmittelbaren Einfluss der Jesuiten befreit hatte und 1774 ihre Aufhebung auch in der Kurpfalz durchführte.

Ausserdem hatte Karl Theodor noch andere Baupläne: Die Fertigstellung des Schlosses (linker Flügel), die Ausschmückung des Schwetzinger Schlossgartens, das Benrather Schloss u. s. f. Zudem verzog Karl Theodor 1778 nach München. Die Wandlung im Geschmack, der Uebergang vom Rokoko zum Klassizismus, mag auch mitgewirkt haben, die in der Barockzeit beliebte Dekoration der Balustraden und Gesimse mit Figuren nunmehr aufzugeben.

Es sind also thatsächlich nur die Nischen ausgefüllt worden und zwar weder mit den Stiftern des Jesuitenordens und den Namenspatronen der Stifter der Kirche, noch auch mit den speziell christlichen Tugenden, sondern mit den Symbolen der Kardinaltugenden, nämlich den Statuen der Gerechtigkeit, Klugheit, Mässigkeit und Stärke. Es ist also ein ganz neuer Ideenkreis an Stelle der ehemaligen Jesuitendispositionen getreten. Das Christliche oder Theologische ist gänzlich beseitigt und die der rationalistischen Zeitströmung entsprechendere Interpolation mit den allgemein sittlichen Tugenden zum Ausdruck gekommen.

Im Obergeschoss stehen:

1. Die Gerechtigkeit, eine ruhig gehaltene, links leicht nach vorn gedrehte Frauengestalt mit ernst sinnendem, etwas nach links oben gerichtetem Blick. Das wellige Haar ist schlicht in der Mitte gescheitelt und über die Schläfen nach hinten gestrichen, die Ohrläppchen frei lassend. Die Augen sind von keiner Binde bedeckt. Die rechte Schulter ist entblösst. Von der linken Schulter geht das Obergewand nach der rechten Hüfte, wo es geknotet ist. Der rechte Arm liegt dem Körper an, und die Hand hält das nach oben gerichtete Schwert. Der linke Arm ist im Ellenbogen gebeugt; die bis zur Schulter erhobene Hand trägt die Wage. (Die Schalen sind abgerostet und fehlen.) Das linke Bein ist Standbein und etwas zurückgenommen. Das rechte Bein ist leicht gebeugt. Das Obergewand fällt in breitflächigen Falten, an der linken Seite ein wenig in die Höhe gerafft, und einen S förmigen Saum bildend, hernieder. Das Untergewand fällt in zierlichen Parallelfalten über die Füsse.

2. Die Klugheit, dargestellt durch eine fast voll nach vorn gewendete Frauengestalt. Die Haare sind, ausgenommen dicht über der Stirne, fast ganz von einem griechischen Helm bedeckt. Der Kopf ist ein wenig nach rechts gedreht; die Augen sind auf den von der rechten Hand vorgehaltenen Spiegel gerichtet. Der Spiegel wird mit entblösstem Unterarm in der Höhe der Schulter und so gehalten, dass nicht das Gesicht, sondern das hinter dem Körper Geschehende darin sichtbar wird. Der linke Arm ist gesenkt; die Hand hält eine Schlange. Das rechte Bein ist als Spielbein ein wenig nach vorn gestellt. Das Obergewand fällt von der rechten Schulter nach der Mitte des Körpers und ist gegürtet; es fällt als Ueberwurf über ein zweites Gewand, welches, links in breiten Falten etwas emporgenommen, das in einer Schleppe endende Untergewand sehen lässt. Diese Bekleidung ist viel bewegter, als bei der Gerechtigkeit, von der diese Figur in der Haltung gewissermassen das Spiegelbild ist.

An der Vorhalle sind angebracht:

3. Die Mässigkeit (Tafel 7). Der Kopf der lieblichen Frauengestalt ist unbedeckt. Das gescheitelte Haar ist einfach lose über die Schläfen zurückgestrichen und am Hinterkopf halbhoch in einen Knoten zusammengefasst. Der Kopf ist nach der entblössten rechten Schulter zu gedreht und leicht gesenkt. Die linke Hand hält bis zur Brusthöhe eine sanft geneigte Amphora empor, die unten von der Hand des entblössten, quer über den Körper gelegten rechten Armes gestützt wird. Das rechte Spielbein ist etwas nach vorn gestellt und leicht gebeugt. Das gegürtete Obergewand fällt von der linken Schulter nach der rechten Hüfte und bildet dort eine sackende Falte. Der untere Teil des Ueberkleides fällt in breiter Fläche über die Beine. Das Untergewand lässt nur die Zehen frei. Neben dem linken Bein im Vordergrund steht eine Amphora. Die Gestalt scheint nachdenkliches Ansichhalten auszudrücken.

4. Die Stärke (Tafel 7) oder der Starkmut ist in der Gestalt einer Kriegerin gegeben. Der Kopf trägt einen die Haare ganz bedeckenden Helm. Der Blick ist ruhig geradeaus gerichtet. Der Körper ist rechts, etwas nach vorn, genommen. Das rechte Bein ist Standbein: das linke, etwas vorgesetzte Spielbein ist

leicht gebeugt. Der rechte Arm ist erhoben und umfasst in Augenhöhe die Lanze. Der linke Arm ist gesenkt und hält den Schild. Von der rechten Schulter zur linken Hüfte fällt ein Stück des Mantels, der an der rechten Körperseite den straff anliegenden, kurzärmeligen Lederpanzer frei lässt, der an der Brust einen Medusakopf trägt. Das Gewand ist in einem dicken Bausch um den Leib geschlungen. Das straff gestellte Standbein ist bis zum Fuss ganz von dem Gewand bedeckt, das linke Bein ist bis zum Knie frei. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet. Hinter der Kriegerin liegt der Löwe. — Im Vergleich mit den übrigen Figuren zeigt diese noch die meisten barocken Eigentümlichkeiten in den entgegengesetzten Bewegungsmotiven des Ober- und Unterkörpers, der etwas verbogenen Haltung und der seltsamen Gewandverteilung. In dieser Gestalt sind noch deutliche Anklänge an die Bildung der Pallas in der Antike vorhanden.

In der Fensternische zwischen den beiden zuletzt genannten Figuren sitzt

5. Die Fama (Tafel 7). Es ist, mit dem Raballiati'schen Entwurf auf der »Scenographia« oder mit dem Phantasiegebilde auf Gurlitts Abbildung verglichen, eine grosszügige und herrliche Schöpfung. Nach der Scenographia ist die Fensternische zu zwei Drittel, mit einem barocken, von der Kurkrone überragten Schild ausgefüllt, das den Namenszug C. T. trägt. Auf der Fläche zwischen dem Fenstergesims und dem Bogen des Mittelportals ist die Fama angeheftet, eine schwächliche und unplastische Leistung. Auf der Gurlitt'schen Abbildung ist die ganze Fensternische durch das Namensschild verdeckt, und darunter sitzt eine nach rechts gewendete Fama. Verschaffelt lässt mit seiner Schöpfung über die Hälfte des Fensters frei. Er setzt die geflügelte Fama sicher und wohlgestaltet auf das Fenstergesims und giebt ihr die Attribute — Schild mit Namenszug und Löwe — in nebensächlicher Anordnung. Der Kopf der schlank und schön gebildeten Frau ist nach der rechten Schulter zu gedreht, die, wie der rechte Arm, völlig entblösst ist. Von der linken Schulter ausgehend, umschliesst ein eng anliegendes, gegürtetes, feinfaltiges Gewand den Körper. Das linke Bein, leicht über das unter dem Gewand versteckte rechte geschlagen,

ist frei. Die rechte Hand hält neben der rechten Hüfte ein hinter der Figur sich mächtig entfaltendes und bauschendes Schriftband, das die Aufschrift: Consumavit MDCCLV trägt. Der linke hocherhobene Arm hält die Posaune. Der zwischen dem Schriftband und dem Körper der Fama freie Raum wird durch einen reizenden Putto ausgefüllt, der einen Schild mit dem Namenszug C. T. zeigt. Links von der Fama kauert ein mächtiger Löwe.

Von all den Schöpfungen an der Fassade der Jesuitenkirche ist die Fama aus der unmittelbarsten und unreflektiertesten künstlerischen Empfindung geschaffen, gross und edel in den Formen, geistvoll und glücklich in der Ausführung — ein des grossen Künstlers würdiges Werk.

Verschaffelt schuf nun die plastischen Werke für das Innere der Kirche, ebenfalls abweichend von den bereits ins einzelne ausgearbeiteten Plänen. Die Zeichnungen Raballiatis (gest. von der Augsburger Künstlerfamilie Klauber), veröffentlicht in der Basilica Carolina (Mannheim 1763), lassen erkennen, dass speziell der Hochaltar eine Verherrlichung der Stifter und der Thätigkeit des Jesuitenordens sein sollte.

Auf einem halbkreisförmigen Sockel erheben sich sechs korinthische Säulen, die ein ebenfalls halbkreisförmiges Gebälk tragen, das von einem Baldachin überkrönt ist. Mensa, Tabernakel und Postamente der Figuren zeigen rein barocke Formen. Das Postament hinter dem Tabernakel, und dieses hoch überragend, trägt die Hauptgruppe: Ignatius, halb links gewendet, segnet den neben ihm auf beide Knie gesunkenen, mit dem Pilgergewand bekleideten, den Reisestab in der linken Hand tragenden Franziskus Xaverius und übergiebt ihm ein Buch. Hinter Ignatius und zu diesem emporschauend ein Engel. Es ist die Entsendung des Mongolenapostels Franz Xaver nach Ostindien.

Die rechte Seitengruppe zeigt die Wirkungskreise der Jesuiten, die beiden Indien: Ostindien als schöne Frau in Prachtgewändern, mit hoher, spitzer Kopfbedeckung, einen als Mohr gebildeten Kleinen im Häuptlingsschmuck, Federn im Haar und um die Lenden, zur Hauptgruppe leitend. Dieser Welt des Unglaubens steht als linke Gruppe die Statue der Religion oder des Glaubens gegenüber, im linken Arm das

Kreuz, in der rechten Hand den Kelch mit der Hostie emporhaltend; über dem Haupt die Pfingstflamme. Hoch über der Hauptgruppe in der Mitte des Gebälkgesimses schwebt der hl. Geist als Taube in einer Wolke, von der die Lichtstrahlen nach oben und unten ausströmen. In der Wolke Gruppen von Cherubimen und Seraphimen. — Auf den vorderen Ecksäulen steht je ein Genius, eine Guirlande haltend.

Die im Entwurf noch ziemlich trockene und steife und doch schwülstige Anordnung der Haupt- und Seitengruppen, die Bildung der Mensa und des Tabernakels, sowie die architektonische Gruppierung der Säulen zeigen in der Ausführung eine ungleich feinere Empfindung. Nur der Baldachin hat barocke Formen. Der Altar ist im Charakter der guten Renaissance gehalten. Er ist Verschaffelts eigenstes Werk für die Kirche und lässt, wenn auch gewisse Einzelheiten des Projektes festgehalten sind, doch eine durchaus neue und grosse Auffassung und einen höheren Schwung in der plastischen und architektonischen Formensprache erkennen (Tafel 8).

Zunächst die Hauptgruppe: Sie stellt auch die Sendung des hl. Franziskus Xaverius durch Ignatius dar. Dieser, eine hoheitsvolle Gestalt, segnet den vor ihm auf ein Knie gesunkenen Franz Xaver. Die linke Hand des Ordensstifters ruht auf der rechten Schulter des zur Reise bereiten Sendlings. Während also im Entwurf Raballiatis zwei vertikal nebeneinander angebrachte Figuren vorhanden sind, verschmelzen in der Verschaffelt'schen Ausführung diese beiden Hauptfiguren des Altars zu einer seelisch und körperlich verbundenen, in der Silhouette schön umrissenen Gruppe. Die hoheits- und würdevolle Bildung des Ignatius, wie der in demütiger und andachtsvoller Hingebung kniende Franziskus Xaverius zeigen ein hohes Können, sowohl in der Einzelbildung, wie in der vollendeten Anordnung der zwei Figuren.

Hinter dem Postament schwebt, zur rechten Seite des Ignatius, ein Engel mit offenem Buch empor, das die Worte enthält: Ad Majorem Dei Gloriam. Der Wahlspruch des Jesuitenordens wird auf diese Weise zu einem Anruf an die Gläubigen, die vor diesem Altar ihr Gebet verrichten.

Die rechte Seitengruppe zeigt ebenfalls ein sehr glückliches

Zusammenfügen gegenüber dem Projekt. Dort wieder zwei getrennt stehende Figuren; hier eine einfach drapierte Frauengestalt mit mongolischem Typus, — das spezielle Missionsgebiet des hl. Franz Xaver andeutend — ein sich eng anschmiegendes Kind im Federschmuck an der Hand führend. Der Blick der Mongolin (in den Akten seltsamer und unberechtigter Weise immer Africa genannt) ist den Andächtigen in der Kirche zugewendet, und die Bewegung der rechten Hand lässt erkennen, dass sie etwa sagen will: Durch Franziskus Xaverius ist Ostasien christlich geworden. Damit ist die Hauptgruppe mit der rechten Seitengruppe und durch diese mit den Andächtigen in Beziehung gebracht.

Die gegenüberstehende Figur des Glaubens zeigt ebenfalls einen innigeren Ausdruck und höhere plastische Qualitäten als der Entwurf. Das Kreuz ist zur linken Seite gestellt, so dass es die schön geraffte Gewandung nicht mehr schneidet. Der Kelch wird mit der rechten Hand hoch erhoben; der Blick ist darauf gerichtet.

Ganz besonders glücklich ist die Gruppierung der adorierenden und jubilierenden Engelschar in der Wolke des hl. Geistes über der Mittelgruppe gelungen. Es ist ein seliges Aufwärtsschweben. Auch die guirlandentragenden Engel auf den Eckpfeilern des Hauptgesimses sind plastisch wirksamer und ausdrucksvoller im Vergleich zum Entwurf geworden.

Noch mehr aber als die Plastik des Altars beweist die Architektonik der Mensa und des Tabernakels die glückliche Erfindungsgabe Verschaffelts. In der Basilica Carolina erscheint das Tabernakel als ein Kuppelbau, der von korinthischen Pilastern getragen wird. Verschaffelt stellt auf einen reich ornamentierten Sockel, in der Breite der Mensa, das Tabernakel auf jonische Säulen in die Mitte und schliesst den Rundbau mit einer zeltartigen, zweifach gerafften Decke — «das heilige Zelt» —, dessen Spitze vom Lamm Gottes, das auf dem apokalyptischen Buch liegt, gebildet wird. Das Thürchen des Tabernakels erhält eine Darstellung des Abendmahles zu Emaus mit Christus und zwei Jüngern. Die Verbindung des Tabernakels mit dem Sockel der Mittelgruppe erfolgt durch zwei Marmorstreben, die, auf dem Tabernakelsockel breit aufsetzend,

bis zur Höhe der Tabernakelabschlussgesimses anschmiegend verlaufen und oben zwei Seraphimköpfe tragen.

Da auch das ganze dekorative Beiwerk des Hochaltars von Verschaffelt herrührt, so ist noch zu bemerken, dass der halbkreisförmige Unterbau aus dunklerem, buntem Marmor mit helleren Inkrustationen besteht. Die sechs, beinahe drei Meter hohen Säulenmonolithen tragen korinthische Kapitäle und sind aus italienischem, poliertem, hell-buntem Marmor. Das Hauptgesims ist aus statischen Gründen nur aus farbigem Stuck. Der reich verzierte Fries trägt an den Stirnflächen links die verschlungenen, vergoldeten Initialen C. T. (Carl Theodor), rechts E. A. (Elisabeth Augusta). Die vier Baldachinrippen tragen eine Weltkugel, auf der ein griechisches Kreuz steht. Die Marmorstufen führen zur marmornen Mensa empor, deren beide Ecken das Jesuitenmonogramm S. I. tragen, während die Mitte den Namen Jesu — J H S —, von Palmzweigen umgeben, birgt. Das Tabernakel ist aus verschieden farbigen Marmor- und Achatarten, die Säulenfüsschen und die Tabernakelthüre aus vergoldetem Messing. Ueber der Tabernakelthüre strahlt das Auge Gottes; darunter ist ein Kelch angebracht. Der ganze Altar ist in farbigem Marmor mit reich vergoldeten Bronzeornamenten ausgeführt.

Unter den in der städt. Sammlung zu Heidelberg aufbewahrten Skizzen befindet sich eine grosse Anzahl von Entwürfen zu dem Hauptaltar. Es lässt sich eine stetige Reihe von dem Raballiati'schen Projekte bis zum ausgeführten Werk aufstellen. Selbst noch reichere Bildungen, wie die jetzige, sind von Verschaffelt projektiert worden. Hauptsächlich kommen dabei in Betracht: die Heidelberger Sammlung Bd. VIII, Blatt 97, 109—126, 348, 350, 351 etc.

Eine noch selbständigere Art hat Verschaffelt in den sechs Seitenaltären bewiesen. Diese waren als einfache Barockaltäre mit den Tafelbildern der fürstlichen Patrone, der Namens- und Schutzheiligen gedacht; über dem Tafelbild einen barocken, muschelförmigen Abschluss.

Die Anordnung der Altäre in den schmalen, längs des Hauptschiffes auf drei Stufen erhöhten Seitenschiffen war vom

Hauptaltar ausgehend:

(Evangelienseite, links)	(Epistelseite, rechts)
1. Kreuzaltar	4. Marienaltar
2. Karl Borromaeus-Altar	5. Elisabeth-Altar
3. Aloysius-Altar	6. Stanislaus-Altar

(Eingang)

Die sechs Seitenaltäre sind gleichmässig in der Form. Ueber der einfachen Mensa erhebt sich ein rahmenartiger Aufbau, der von zwei korinthischen Säulen flankiert ist, denen sich das leicht geschwungene Gesims auflagert. Der rahmenartige Mittelteil trägt ein Tafelbild, (von L. Krahe in Rom gemalt) eine Darstellung aus dem Leben des Heiligen, dem der Altar geweiht ist. Das Marmorrelief darüber bringt jeweils eine symbolische Verallgemeinerung des im Tafelbild enthaltenen Grundgedankens und ist gewissermassen das plastische Nachspiel zum malerischen Hauptthema.

Zu 1. Kreuzaltar.

Tafelbild: Christus in der Todesangst am Kreuze hängend; darunter Maria, die Mutter Jesu, Maria Magdalena, Johannes und Salome.

Relief: Ein Engel, der das Schweisstuch mit dem dornengekrönten Antlitz Christi vor sich hält. Gegen die römische Arbeit desselben Stoffes eine völlig neue Schöpfung, wenn auch noch mit denselben typischen Formen.

Im Gewölbebogen darüber hält ein schwebender Engel das Kreuz.

Die beiden Ecksäulen, die von der Mensa aufsteigen, sind aber ausserdem noch von Marmorengeln flankiert, welche die Leidenswerkzeuge Christi tragen. Der rechte Engel (Tafel 9) hält die Dornenkrone, der linke die drei Kreuzesnägel in den Händen. Es sind zwei Gestalten, die noch aus der vollen Barockempfindung geschaffen sind. Das ziemlich ovale Gesicht des rechten Engels äussert einen starren Schmerz. Die Haare sind ziemlich schlicht nach hinten genommen; auf dem Scheitel ringeln sich hobelspanartig ein paar Locken, eine auffällige und bei Verschaffelt nicht wiederkehrende Formgebung. Das Untergewand aus dünnem Stoff, zierlich gefältelt, lässt das linke Bein bis über das Knie frei. Das aus dickerem Stoff gebildete

Obergewand ist kraus gefaltet, lässt die Unterarme frei und reicht bis zu den Knien. Von den Flügeln ist der rechte ausgestreckt, der linke gesenkt. — Der Engel mit den Nägeln zeigt eine ähnliche Stellung und Gewandbehandlung, wie Johannes Ev. auf S. Maggiore; nur ist das Obergewand hier reicher gefältelt, und die rechte Schulter ist frei. Der Kopf, etwas nach rechts gerichtet, nach oben blickend, ist von schlicht herabfallenden Haaren umgeben. Der rechte Flügel ist gesenkt, der linke ausgestreckt. Diese beiden schönen Engel sind von Verschaffelt eigens zu dem Altar komponiert worden.

Zu 2. Karl Borromaeus-Altar:

(Zu Ehren des Namens des Kurfürsten.)

Tafelbild: Karl Borromaeus bringt als Seelenhirte einem Sterbenden die Sakramente. Chorknaben tragen das Kreuz, das Licht und das Ritualienbuch. Engel darüber halten ein Schriftband mit dem Worte: Humilitas.

Relief: Jesus als Pastor bonus mit dem Lamm über der Schulter. Christus (en face) ist von hoher Würde und Milde.

Im Bogengesimse darüber die bischöflichen Insignien.

Zu 3. Aloysius-Altar:

Tafelbild: Aloysius empfängt von einem Engel das Kreuz und das Symbol der Reinheit, die Lilie. Oben: Mariae Verkündigung.

Relief: Zwei aufwärtsschwebende Engel tragen eine Lilie empor.

Im oberen Bogengesimse: ein Herz und eine Lilie.

Zu 4. Marien-Altar:

Tafelbild: Die Verkündigung Mariae, als die Erfüllung des alten Bundes, mit dem hl. Geist und den Engelchören.

Relief: Die Arche des Bundes, der Titel Mariae in der lauretanischen Litanei, über der zwei Seraphime schweben.

Im Gewölbebogen halten zwei Engel die Initialen Mariae empor.

Zu 5. Elisabetha-Altar:

(Zu Ehren des Namens der Kurfürstin.)

Tafelbild: Die hl. Elisabeth von Thüringen mit Gefolge teilt Almosen an Kranke und Bresthafte.

Relief: Charitas, die Hoffnung der Armen, als Wohlthat spendende Frau.

Im Bogengesimse darüber ein Anker und eine Lilie.

Zu 6. Stanislaus-Altar:

Tafelbild: Der hl. Stanislaus Kostka küsst das Jesuskind, das Maria ihm entgegenhält.

Relief: Ein Engel trägt eine Schale und das Jesuskind durch Strahlen aufwärts zu den Engeln.

Im Gewölbebogen ein Rauchgefäss mit aufsteigendem Rauch.

Alle Engel zeigen den von S. Croce in Gerusalemme her bekannten Typus.

Ausser den Figuren auf dem Hoch- und Kreuzaltar und den Reliefs über den Seitenaltären sind auch noch die zwei Weihwasserbecken (Tafel 10a) an den beiden Seiteneingängen der Kirche von Verschaffelt ausgeführt. Sie sind im Geschmack Berninis und ähneln den Weihwasserbecken in S. Peter zu Rom. Die aus schwarzem, weiss geadertem Marmor gearbeiteten Becken sind von einer Draperie aus hell-buntem Marmor umgeben, die von einem schwebenden Engel aus weissem Marmor gehalten wird. Die Draperie ist mit einem Bronzesaum verziert. —

Zur Geschichte dieser Innenplastiken war den Akten folgendes zu entnehmen: [34]

Im Dezember 1757 beschwert sich Verschaffelt ernstlich darüber, dass er seine Werkstätte, in welcher der Hauptaltar aufgestellt war, damit die Bronzeverzierungen daran angebracht werden konnten, hatte räumen müssen, weil der Feuerwerker zur Herstellung von Feuerwerk (für die Weihnachtsfeier) einen bequemen Platz nötig gehabt habe. Weil sein einziger Reichtum, sein Werk, wofür er sein Vermögen aufgewendet habe, dadurch beschädigt worden sei, so bittet Verschaffelt dringend, dass er künftighin unter keinem Vorwand mehr in dem ihm vom Kurfürsten erbauten Hause beunruhigt werde: andernfalls könne er das Werk nicht vollenden, auch keine Verantwortung für die Marmorsorten übernehmen, die zu diesem Zwecke auf Lager seien.

Nachdem in den zwei ersten Monaten des Jahres 1758 der Altar, dessen Wert, ohne die Extension, Verschaffelt auf 7300 fl. angeschlagen hatte, aufgestellt worden war, werden von Seiten der Hofkammer gegen seine Forderung Einwände er-

hoben. Mit den zwei Engeln des Kreuzaltars (zus. 4500 fl.) und den zwei Weihwasserbecken (zus. 5000 fl.) betrug dieselbe jetzt 16800 fl. Den Vorschlag der Hofkammer, diese Summe auf 12000 fl. zu «moderieren», weist Verschaffelt entschieden zurück. Die Sachverständigen-Kommission, darunter Pigage, erklärt die Arbeit «wohl und künstlich ausgearbeitet und gefertiget» und hält «den dafür angesetzten preyss ziemlicher maassen billig». Der Kurfürst entscheidet auch im Sinne der Forderung Verschaffelts und ordnet die Auszahlung der Summe in drei Raten an.

Es war aber eine noch prächtigere Ausschmückung des Kircheninnern beabsichtigt gewesen. So sollten die Bronzeornamente echt feuervergoldet werden, was einen Aufwand von 4240 fl. nötig gemacht hätte. Statt der Bilder des Kreuz- und des Marienaltars waren Reliefs in Marmor («in dem einen Christum crucifixum und Mariam Magdalenam, in dem andern aber annunciationem B. M. V. fürstellend») geplant, deren Preis auf 7000 fl. angesetzt war. Ebenso sollte der Marienaltar zwei Marmorengel für 4500 fl. erhalten. Alle diese Arbeiten wurden auf «anderweithene und bessere Zeithen ausgestellet,» d. h. sie unterblieben. Auch die fünf Figuren am Hochaltar wurden für 2500 fl. in Stukko angefertigt, da der Kurfürst den dazu vorhandenen Marmor zur Anfertigung der zwei kurfürstlichen Porträts für den Rittersaal des Schlosses und für weitere Porträts bestimmte.

Im ganzen hat Verschaffelt für den aus seinen Händen hervorgegangenen Schmuck der Jesuitenkirche gegen 30000 fl. eingenommen. Dass er selbst von seinem Werk befriedigt war, zeigt eine Stelle seines Gesuches um Verleihung des Adels, worin Verschaffelt noch in späten Jahren die Altäre als «hervorragende Schöpfungen seines Könnens» erwähnte.

Fast gleichzeitig mit den fünf Fassadenskulpturen der Jesuitenkirche, mag die Arbeit an dem kolossalen Relief des Bibliothekbaugiebels (Tafel 10b) in Angriff genommen worden sein. Es wird 1755 begonnen und ist im November 1756 bereits beendigt. Wenigstens macht Verschaffelt unterm 15. November 1756 den Grafen Nesselrode darauf aufmerksam, «dass die Kurfürstliche Frondenspic möchte angestrichen werdten ansonsten Konnte disen windter, durch die Käldte in schadten gebracht werdten.»

Auch dieses riesige Werk trägt in einzelnen Teilen noch voll den Charakter der Schulung, die Verschaffelt an der Antike in Rom durchgemacht hatte.

Der Stoff war durch den Ort und die Umstände gegeben. Der Bibliothekbau war unter v. Pigage zu Ende geführt worden. Die Bibliothek und der Lesesaal gehören zum Besten und Feinsten, was Pigage geschaffen hat. Es ist noch volle Rokokokunst mit grossem Zug und feinem Empfinden, geistreich in der Erfindung und vollendet in der Durchführung. Die zwölf Panneaux des Lesesaales bringen die Künste, Wissenschaften und Techniken in schön gruppierten Symbolen (Musik, Theologie, Plastik, Erdkunde, Jagd, Himmelskunde, Mathematik, Architektur, Kriegswissenschaft, Malerei und Kupferstecherei, Ackerbau, Witterungskunde oder ähnliches) zur Anschauung.

Auf fünf Grisailletafeln von Leydensdorf wird die Plastik, Malerei, Dichtkunst, Musik und Astronomie dargestellt, damals in Mannheim besonders gepflegt.

Auch das Kolossalgemälde Krahes im Bibliotheksaal ist auf die Bibliothek und deren Inhalt selbst zu deuten: eine grossartige Allegorie auf die Künste, Wissenschaften und Techniken, die im Laufe der Zeit die Finsternis verdrängen und den Ruhm ihres Förderers Karl Theodor verkünden.

In gleichem ruhmrednerischen Sinne sollte das Frontrelief eine Gedenktafel auf die Regierungsthaten und auf den geistigen Fortschritt in dem Lande Karl Theodors sein. Pallas Athene selbst thront in der Mitte, den linken Arm auf die Aegis stützend, mit der Rechten nach dem Medaillon weisend, das eine Frau, vermutlich die Palatia, in den Händen hält. Das Medaillon trägt den Kopf Karl Theodors im Profil nach links als Flachrelief. Zur linken Seite der Pallas sitzt die Herrschergewalt, eine weibliche Figur, die Krone in der rechten Hand, das auf dem linken Bein aufgestützte Szepter in der Linken. Ihr Blick ist auf das Medaillon und die links davon sitzende vierte Figur gerichtet. Von dieser ist nur das Frauenantlitz sichtbar; Kopf und Körper sind ganz in Schleiern verborgen. Nachdenklich sinnend ist der Zeigefinger der rechten Hand an die Lippen gelegt, während die linke Hand den Schleier zusammenfasst. Sollte diese Figur nicht die Regierungskunst oder Diplomatie

bedeuten, die, den Regenten und die Herrschergewalt stützend, mit bedächtigem Sinn allem ihre aufmerksamen Blicke zuwendet, sich selbst aber im Verborgenen hält? Regierungskunst und Regierungsgewalt würden sich dann, symmetrisch um die Weisheit gruppiert, entsprechen. Die verschleierte Frauengestalt liesse indessen auch die Deutung als Theologie zu. Zu beiden Seiten der weisen Pallas und der Palatia wären dann die Mächte des Erden- und des Gottesreiches angeordnet.

Zu den Füssen dieser erhabenen Symbole des Regententums ist die Schönheit, der Reichtum und die Fülle des Lebens durch Putten oder Kinder in verschiedenen Thätigkeiten versinnbildlicht, mit besonderer Betonung der künstlerischen, wissenschaftlichen und kommerziellen Förderung, die Karl Theodor seiner Residenz angedeihen liess. Am weitesten links schaut ein Kind durch ein Fernrohr, während ein anderes ein Teleskop herbeischleppt. Sphäre, Globus, Zirkel etc. weisen auf geographische und mathematische Studien. Ein Kinderpaar ist unterhalb der verhüllten Frauengestalt angeordnet; zwei dabei befindliche, mächtige Schlüssel weisen entweder auf das Kunsthandwerk oder stehen in symbolischer Beziehung zu der rätselhaften Frau mit dem Schleier und deuten dann auf die Erschliessung des Geheimnisvollen. Ein Kind betrachtet eine Münzen- oder Medaillensammlung; die tragische Maske, als Symbol des Schauspiels, liegt zu seinen Füssen. Ein Kind, weiter nach rechts, blättert in einem Buche; ein anderes schüttet Geld aus einem Füllhorn: Reichtum quillt aus den Künsten und Wissenschaften. Im Winkel rechts schleppen zwei Kinder ein Schiffstau, während ein drittes vor Erstaunen über das rege Leben und die Fülle des Segens seine Arme auseinanderschlägt. Ein Anker lehnt an einen Baumstamm. Die Thätigkeiten dieser Putten lassen sich sehr wohl mit den Schiller'schen Worten erschöpfen: Und in feurigem Bewegen werden alle Kräfte kund.

Der Hintergrund dieses Hochreliefs wird von Bauten ausgefüllt, hinter denen Cypressen hervorragen (vielleicht ist in dem einen Bau eine Anspielung auf die Jesuitenkirche gegeben). Nach rechts zu werden Segelschiffe sichtbar. Wohl könnte auch diese in Basrelief gegebene Hintergrundplastik ein Hinweis auf

Karl Theodors Bauthätigkeit und seine Bestrebungen zur Förderung der Rheinschiffahrt sein. —

Für dieses Relief soll Verschaffelt 3000 fl. bezogen haben.

Was die Figuren der Jesuitenkirche-Fassade schon keimhaft ahnen liessen, ist hier schon stärker angedeutet: Der Naturalismus beginnt sich bei Verschaffelt zu regen. Noch sind die vier grossen Mittelfiguren antikisch behandelt in Gesicht und Gewandung; aber die Kinder sind in Haartracht, in Bewegung und in der Formensprache schon nach dem lebenden Modell gebildet. In der linken und der rechten Basisecke steht, flüchtig angedeutet, wie das Grasbüschel auf Michel-Angelos Schöpfung in der Sixtina, jeweils ein Pflanzenstengel.

Es ist unschwer zu erkennen, dass dieser Giebel sowohl, als auch die Frontskulpturen der Jesuitenkirche aus einem freiern Geiste entstanden sind, als das Jesuitenprogramm es zugelassen hätte. Ueberhaupt war der Einfluss der Jesuiten am Hof von Mannheim so gering geworden, dass sie sich nicht einmal einen Platz in der 1764 gegründeten Akademie der Wissenschaften sichern konnten. Selbst für den gelehrten Pater Christian Mayer, Mathematiker, Astronom und Kustos des Naturalienkabinetts, war kein Platz in dieser Körperschaft.

Die Männer der Wissenschaft am Hofe Karl Theodors stellten die Programme für die Künste auf, und sie fanden bei einem Fürsten, der sich selbst mit den Wissenschaften gerne und viel abgab, ein williges Entgegenkommen. Das dogmatisch-scholastische Element trat zurück, das encyklopädische kam in den Vordergrund und bildete so, rückgreifend auf die Antike, den Uebergang zur Erkenntnis der Natur, die die Vorstellungen der Künstler zu erfüllen begann. Die Anlagen in Schwetzingen und Benrath entstanden. Hier erst sollte sich für Verschaffelt das freie Feld jener Thätigkeit eröffnen, auf dem er, ungezwungen und unbeengt von gelehrten Programmen, sich ergehen, auf dem er dem innern Drange seines Wesens folgen durfte. Um diese Werke im Zusammenhange zu behandeln, seien hier noch kurz die Porträtskulpturen erwähnt, die Verschaffelt für das kurfürstliche Schloss in Mannheim schuf, die zum Teil noch erhalten sind, und die zwischen die Schwetzinger und die Benrather Arbeiten fallen.

Am Eingang zur Bibliothek standen ehedem die Büsten der kurfürstlichen Herrschaften: Karl Theodor und Elisabeth Augusta als Minerva. Diese beiden Werke, die zusammen 2200 fl. gekostet hatten und vor 1760 fertiggestellt worden waren, sind nicht mehr vorhanden. Vielleicht sind sie damals auch den augendienerischen Vandalen zum Opfer gefallen, die beim Uebergang Mannheims an Baden die Büsten der vier letzten Kurfürsten vom Balkon des Schlosses herabwarfen. Möglicherweise ist der Gipsabguss, den Pozzi nach dem zertrümmerten Kopf Karl Theodors machte, und der sich in hiesigem Privatbesitz befindet, noch ein Ueberbleibsel davon.

Dagegen sind die zwei überlebensgrossen Marmorstatuen in den beiden Ecknischen des Rittersaales im Mannheimer Schlosse noch am Orte ihrer Aufstellung. Es sind zwei vollwertige Werke der Kunst Verschaffelts.

Beide Fürstlichkeiten sind im Herrschergewand dargestellt.

Der Kurfürst (Taf. IIa), den Kopf etwas nach der rechten Schulter gedreht, stützt sich auf das linke Bein, während das rechte leicht zurückgenommen ist. Das Standbein ist bis zum Knie frei, das Spielbein bis zum Knöchel. Die linke Hand hält den von rechts heraufgenommenen hermelinbesetzten Mantel zusammen. Der rechte Arm deutet nach links; die Hand umfasst eine Rolle. Der Kopf trägt die Zopfperücke. Das weiche Gesicht und der freie Hals sind sehr fein und durchaus naturalistisch gearbeitet. Der Fürstenmantel mit dem Hermelinschulterkragen fällt in schlichten Falten herab. Sowohl die Hermelinbesätze, als auch die umgelegte Kette des Maltheserordens sind peinlich genau ausgeführt. Zur linken Seite unten steht die Kurkrone. — Würdevolle Einfachheit zeichnet diese Statue aus.

Die Kurfürstin, den Kopf ebenfalls ein wenig nach der rechten Schulter gewendet, steht auf dem linken Bein, während das rechte, leicht gebogen, auf einen flachliegenden Schild gestützt ist. Die Füsse tragen Sandalen. Der Hermelinmantel und das Unterkleid lassen die linke Schulter frei. Das reichbrodierte Untergewand fällt in sackenden Falten hernieder. Der rechte Arm ist leicht ausgestreckt; die Hand hält einen Lorbeerzweig. Der linke Arm stützt sich auf einen Baumstamm, an den, hinter der Kurfürstin, eine Rüstung und ein Liktoren-

fasces angelehnt sind. Auch hier ist das Gesicht sehr weich und naturalistisch wiedergegeben. Der Kopf mit lockiger Coiffure trägt ein Diadem. Zur rechten Seite der Kurfürstin hält ein auf dem linken Bein knieender, halb versteckter Putto die Kurkrone. Die Haltung der Figur und die Gewandbehandlung, namentlich in den obern Teilen, ist eher geziert, als einfach zu nennen. Die Kunst Verschaffelts hat zugunsten der stattlich gebauten Kurfürstin eine Anleihe bei den zierlich gedrehten Rokokofiguren gemacht. Er ist damit in Widerspruch mit der Natur gekommen. Er glaubte, diesen Zwiespalt mit einer malerischen Behandlung des Gewandes und der Beigabe von Emblemen bewältigen zu sollen. Dadurch hat die ganze Figur etwas Gekünsteltes erhalten. Bemerkbar wird bei dieser Statue, wie besonders bei Nacktfiguren Verschaffelts zu erkennen ist, die schwächliche Bildung der Hüftenpartie. Es sei noch darauf hingewiesen, dass die Kurfürstin die kriegerischen Embleme teils unter, teils hinter sich hat und dass sie das Zeichen des Friedens in der Hand trägt. Die während der Regierung Karl Theodors bestehende Friedenszeit wird also als ein Werk der Kurfürstin gekennzeichnet.

Der Kurfürst war 1758 bereits fertig in Marmor ausgeführt. Die Kurfürstin aber, die «nicht sitzen wollte, um sich das Modell nehmen zu lassen», fällt in eine spätere Zeit; doch glaube ich sie aus stilistischen Gründen nicht nach 1760 setzen zu sollen. Für jedes dieser Werke erhielt Verschaffelt hundert Dukaten.

Eines der trefflichsten Werke unseres Künstlers ist das Grabmal (Taf. 11b), welches er seiner Tochter Ursula, Gräfin St. Martin, geschaffen hat, das zuerst in der sogenannten Nonnenkirche (L. 1. 1) sich befand und jetzt in der neuerbauten Hl. Geistkirche (Schwetzingerstrasse) zu Mannheim aufgestellt ist. Ursula v. St. Martin starb am 27. März 1780 nach elfjähriger Ehe im 31. Lebensjahre. Verschaffelt hat in seinem Werk glücklich die Mitte zwischen einem repräsentativen und einem schlicht bürgerlichen Grabmal innegehalten. Es zeigt uns Verschaffelt als Porträtbildhauer und als Architekt. Auf einem von zwei Konsolen getragenen Untersatz ruht das Allianzwappen St. Martin—Verschaffelt. Die Abschlussdecke dieses Untersatzes trägt die Büste in einer Nische. Diese Nische wird

von einem von zwei Barockkonsolen, die ihrerseits an zwei Lisänen ruhen, getragenen Gesims überkrönt. Alle Nischenteile sind in dunkelm, buntem Marmor, das Wappen und die Büste in weissem Marmor ausgeführt.

Ursula ist als Halbfigur, betend, mit gefalteten Händen dargestellt. Die Haare fallen lockig nach hinten. Der Kopf ist sanft nach der linken Schulter geneigt. Der Körper ist in ein weites, faltiges Linnengewand gekleidet, dessen Säume mit feinen Spitzen besetzt sind. Die Ausführung ist delikat. Die Büste für sich allein ist ein Werk bester künstlerischer Gestaltungskraft und voll einer, bei Verschaffelt sonst nicht üblichen, zarten Empfindung. Wohl hat er die Form des ganzen Grabmals aus der Spätrenaissance herübergenommen — die in die Nische gesetzte Büste mit feierlich vielsprecherischer Unterschrift. Aber die ganze Auffassung hat doch eine sehr einfache Gestaltung gewonnen. Und die Büste selbst zeigt, bei allem Streben nach grossem Stil, doch ein liebevolles Eingehen auf die Natur.

Das Wappen ist auf einer Cartouche angebracht, die unten in einer Löwenkopfhaut endigt, oben in einer Muschel zusammengefasst wird. Die Cartouche ist von der siebenzackigen Krone überragt. Auf der Cartouche ist links das St. Martin'sche Wappen — ein steigender Löwe nach links auf Goldgrund, — rechts das Verschaffelt'sche Wappen angebracht. Links, halb hinter der Cartouche, sieht man einen Adler, rechts den pfälzischen Löwen. Ein Eichenlaubgewinde fällt aus der Krone hinter dem Wappen über die beiden Cartouchentiere hervor. Die Schrift unter dem Wappenabsatz zwischen den beiden Konsolen lautet:

	Pie lugent	
	perillustrem matronam ac dominam	
	Ursulam de Saint Martin	
	integram aetate	
	masculam judicio	
	solidam virtute	
Dilectam filiam	fidam conjugem	Veram matrem
perillustris dominus	perillustris vir ac dominus	proles superstites
Petrus de Verschaffelt	Claudius de Saint Martin	Carolus & Josepha
ordinis Christi eques	Seremissimi Electoris Palatini	pignora carissima
	a consiliis intimi	
	conjux moestissimus	
	quam	
suscepit die XXI octobris	duxit die XXII novemb. anno MDCCLXIX	amiserunt die XXVII Mart.
anno MDCCXLIX	Pio luctu vere dignam	anno MDCCLXXX

Ich schliesse mit diesem Werk väterlicher Liebe und Pietät vorläufig Verschaffelts Thätigkeit in Mannheim, um sie wieder aufzunehmen, wenn der greise Meister, nach den Schöpfungen in Schwetzingen und Benrath, das Ganze der Raumkunst in Mannheim in die Hand bekommt und auch das Vollendetste schafft, was Mannheims Architektur, Plastik und Dekoration aus dieser Zeit heute noch aufzuweisen hat.

Während der erfolgreichen Thätigkeit für Mannheim waren ihm auch zwei bedeutende Aufträge aus seinem Heimatland übertragen worden.

1. Gent.[35] Auf seiner zweiten englischen Reise im Jahr 1759 wurde ihm durch Marico, den Sekretär des Bischofs Vander Noot, der Auftrag, das Grabmal für dessen Oheim, den Bischof Maximilian Anton Vander Noot XV. zu schaffen. Zugleich fertigte Verschaffelt auch die Zeichnungen für die Empore und das Chorgestühl im Chorumgang von S. Bavon, wofür er 1000 fl. erhielt. Diese gotische Kirche bekam eine gefällige und prächtige Inkrustation in weissem und schwarzem Marmor mit Pilastern korinthischer Ordnung, wodurch der Umgang ein majestätisches Aussehen gewann. Neuerdings trägt man sich mit dem Plan, diese Barockzuthaten zu entfernen und die gotische Architektur wieder herzustellen.

Eines der schönsten Werke Verschaffelts ist das Grabmal für Bischof Maxim. Anton Vander Noot XV. (Taf. 12). Es steht in der achten Nische des Chorumgangs zwischen zwei Pfeilern und ist in weissem und schwarzem Marmor ausgeführt. Auf einem einfach gebildeten, quer in die Nische gestellten Sarkophag in schwarzem Marmor liegt ein Tuch aus hellfarbigem Marmor, das wuchtig von der Arkade herunterfällt. Der Bischof, in Chorhemd und Rauchmantel gekleidet, ist mit dem rechten Bein knieend auf ein Kissen gesunken. Die rechte Hand liegt auf dem Herzen, die linke ist etwas nach der Seite ausgestreckt. In hingebender Andacht blickt er zur Jungfrau Maria empor. Diese sitzt leicht nach vorn geneigt auf einer Wolke, die von einem schwebenden Engel emporgetragen wird. Das ganz nackt gebildete Kind steht ein wenig nach rechts gewendet zwischen den Knien der Mutter,

deren rechtes Bein etwas nach vorn gestellt, deren linkes ein wenig zurückgenommen ist und sich auf die Zehen stützt. Das Kind blickt nach dem Bischof und hebt segnend und bewillkommnend das linke Händchen. Die Madonna ist in ein weites, weichfaltiges Gewand gehüllt; nur Gesicht, Hände und Füsse sind frei. Das Haar ist schlicht in der Mitte gescheitelt und glatt über die Ohren zurückgestrichen. Der Blick ist ruhig sinnend. Die Bildung des Gesichtes mit dem schlanken Oval ist von idealer Schönheit. Vom Hinterkopf fällt ein Kopftuch in einfachen Falten auf die Schultern.

Verschaffelt hat in dieser Madonna seinen reinsten und erhabensten weiblichen Schönheitstypus geschaffen.

Zwischen dem hoheitsvollen Werke Michel Angelos, der sog. Madonna von Brügge, und der Madonna unseres Meisters besteht unverkennbar ein Zusammenhang. Verschaffelt muss das Werk des grossen Renaissancekünstlers gekannt und als Vorbild für seine Schöpfung benutzt haben, denn die beiden Werke zeigen bei geringfügigen Verschiedenheiten eine überraschende Uebereinstimmung.

Ueber der schön komponierten Gruppe des Bischofs und der Madonna wölbt sich zwischen den beiden Pfeilern eine Arkade, die als oberen Abschluss das Wappen des Bischofs trägt — fünf im Kreuz gestellte Pilgermuscheln mit der Freiherrnkrone und dem Bischofshut darüber, von dem die Quastenverzierung zu beiden Seiten des Wappens herunterfallen —. An die Arkade ist links und rechts ein Engel halbliegend gelehnt; der rechte Engel hält die Mitra, der linke den Bischofsstab. Die Engel haben eine den Engeln der Jesuitenkirche ähnliche Bildung.

Die beiden Bündelpfeiler sind bis zur Höhe der Gruppe mit schwarzem Marmor verkleidet. Weiss marmorne Pilaster mit Kompositkapitälen und einer Akanthusblattverzierung über der attischen Basis tragen ein kräftig profiliertes Gesims. Die an den Sarkophag anschliessenden Pfeilerteile sind auf jeder Seite mit vier Paar Wappen des Geschlechtes der Vander Noot geschmückt.

Das Denkmal wurde zwar schon 1759 in Auftrag gegeben, die letzten Teile wurden aber erst 1778 zu Schiff nach Gent verbracht. Verschaffelt erhielt für dieses Werk 22650 fl.

Das Monument ist, besonders in seinem figuralen Teil, eine

künstlerische Leistung ersten Ranges. Weihe und Lieblichkeit sind darüber ausgegossen. Gent besitzt in diesem Werk eine vortreffliche Leistung seines grossen Sohnes.

Nach Gent kamen ausserdem noch andere Werke Verschaffelts.

Im Jahre 1797 wurden die Modelle für die Basreliefs am Hochaltar zu Speyer aus der Sammlung des Kanonikus Jak. Clément zu Gent verkauft. Weiteres darüber ist z. Z. nicht mehr zu finden.

Das Modell zu der Genter Madonna Verschaffelts (Taf. 13), mit kleinen Abänderungen — die tragende Wolke ist mehr durchgebildet und von zwei Seraphimköpfen flankiert, die Füsse der Madonna stehen gleichmässig auf der Wolke, und das Kind schaut gerade aus, während das linke Aermchen gesenkt ist, — steht in der Kirche S. Sebastian (Untere Pfarrei) zu Mannheim. Der Altar (Theodorsaltar), auf dem die Madonna aufgestellt ist, rührt auch von Verschaffelt her. Nach den vorhandenen Skizzen war als Aufsatz des in barocken Formen gehaltenen Altars zuerst eine Statue des hl. Theodor projektiert; das ausgeführte Werk zeigt dagegen einen streng architektonischen Aufbau. Es ist in buntem Marmor ausgeführt. Ueber zwei Stufen erhebt sich die von kannelierten Pilasterchen getragene Mensa, deren durchbrochenes Antependium den Sarg des hl. Theodor sehen lässt. In der Höhe der Mensa erhebt sich das Tabernakel, über dem sich eine perspektivisch gebildete Nische wölbt; in dieser ist die sitzende Madonna angebracht. Ueber der Nische schweben in den Zwickeln Seraphimköpfe in weissem Marmor. Zu den Seiten der Nische stehen Säulen mit Kompositkapitälen; sie tragen ein Gesims, dessen Profile mit Blatt- und Eierstäben, sowie Lorbeerornament geziert sind. Das Gesims wird durch ein von Kämpfern getragenes Bogensegment abgeschlossen. Ein unterhalb des segmentalen Gesimses eingefügter kreisförmiger Marmorrahmen umfasst das gemalte Brustbild des Heiligen. Darunter die Inschrift:

Corpus S. Theodori
Car. Theodorus Elector
Roma Redux
Sub hoc marmore publicae venerationis
Exponi curavit MDCCLXXVIII.

2. Brüssel.[36] Das andere bedeutende dem Heimatland gewidmete Werk galt Brüssel. Dem Statthalter der österreichischen Niederlande, Karl Alex. von Lothringen, dessen segensvolle Regierung auf dem Gebiete der öffentlichen Wohlfahrt in der Legende des Denkmals genügend gekennzeichnet ist, errichteten die brabanter Stände in dankbarer Anerkennung durch Beschluss vom Jahr 1769 ein Bronzestandbild. Am 4. Januar 1775 wurde das von Sr. Didier in Mannheim gegossene, beinahe 4 m hohe Denkmal in Anwesenheit Verschaffelts auf der Place Lorraine enthüllt. Der Künstler erhielt dafür 60000 fl. und eine Tabatière mit 2000 fl., ohne dass die antiken Bronzefiguren, die daneben aufgestellt wurden, in Rechnung gezogen waren. Von dem Denkmal selbst ist nichts mehr erhalten. Wenn eine skizzenhafte Zeichnung in der Heidelberger Sammlung darauf Bezug hat, so wurde Karl in der Rüstung eines römischen Feldherrn mit einem über den Rücken herabfallenden Mantel, den Regentenstab in der rechten Hand, dargestellt. Es soll noch ein Kupferstich dieses Denkmals von A. Cardon existieren; ich habe ihn nicht auftreiben können. Das Denkmal trug die Inschrift:

Carolo Alexandro Lotharingiae et Barri duci
supremo Equit. Teuton. Magistro pro
Maria Theresia aug. Belgii Praefecto, optimo
Principi patriae delicio.
Quod per lustra quinque sacris
tutatis legibus aequis sancitis, amplificata
agrorum culturâ, excitatis artibus, comercio
propagato, perpetua rerum copia procurata
publicam felicitatem stabiliverit ordines
Brab. grati. decrevêrê MDCCLXIX.

Dieses Denkmal hat, ausser seiner Entstehungs- und Transport-, auch eine Vernichtungsgeschichte.[37] Die Geschichte des Transports ist aus den Stengel'schen Memoiren bekannt geworden. (Siehe «Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie».)

Der Platz, auf dem das Denkmal stand, führte nacheinander die Namen: Place du Palais — Royale — De Lorraine — de la Liberté — Royale. Als die Franzosen zum ersten Mal in Brüssel

einfielen (1793), banden sie ein Seil um die Statue Karls, spannten Pferde daran und rissen sie unter dem Beifallsgeschrei der Vandalen von ihrem Sockel. Sie drang in den Boden ein, und erst einige Tage später verbrachte man sie in den Hof der Statthalterkanzlei. Nachdem sie bei der Rückkehr der Oesterreicher wieder aufgestellt worden war, wurde sie 1794 von den französischen Revolutionären von neuem herabgestürzt und zwei Jahre nachher (1796) nach Douai (nach einer andern Angabe nach Maubeuse) gesandt, um in Kanonen umgegossen zu werden.

Ausser diesem bemerkenswerten Werk hat Verschaffelt noch eine Büste des Leibchirurgen Karls von Lothringen, Joh. Vogels, geschaffen. Sie kam, alten Angaben zufolge, in den Besitz des Herzogs von Arenberg zu Brüssel, der ebenfalls eine Voltaire-Statue unsres Meisters erworben hat[38]

Die Inschrift zu Vogels' Büste heisst:

Joh. Voghels Loraniensis
Vir ingenii solertia Animi candore Divitiarum
contemptu Caritate generis humane
curationum celebritate. In arte chirurgica
praestantissimus ob restitutam delectus.
Ser[mo] principi supremo belgarum gubernatori
valetutinem tali monumento dignissimus.
Ad vivum expressit Verschaffelt.

3. Benrath. Karl Theodor, der seinen bergischen Landen im Winter 1755/56 einen Besuch abstattete, war von der Schönheit der Parkanlagen zu Benrath aus Johann Wilhelms Zeit (1690—1710) so entzückt, dass er im Dezember 55 den Abbruch des zerfallenden «alten Schlosses» befahl und von Pigage mit der Planlegung für das neue Lustschloss, das auch der Witwensitz seiner Gemahlin werden sollte, betraute.[39] Der Schlossbau begann 1757 und dauerte wegen der kriegerischen Ereignisse (7 jähriger und Erbfolge-Krieg) über zwanzig Jahre.[40] Für dieses «künstlerisch am höchsten stehende Werk Pigage's» hatte Verschaffelt die Skulpturen am Hauptbau zu liefern.

Das Hauptwerk ist die Giebelkrönung der Fassade an der

Rückseite, einen Jagdzug der Diana darstellend. Die Disposition der Figuren ist bezüglich der Silhouette sehr glücklich und verbindet Eleganz mit schöner Verteilung der Massen.

Südfassade. In der am höchsten stehenden Mittelgruppe sitzt Diana, von der Jagd ausruhend, neben dem Wagen. Auf diesen, der nach rechts gerichtet ist, stützt sich ihr linker Arm, welcher den Bogen hält; der rechte Arm ist lässig quer über den Leib gelegt. Der Kopf ist, wie Verschaffelt es liebt, ein wenig nach der rechten Schulter gedreht, der Blick sinnend nach oben gerichtet. Die leicht gelockten Haare sind schlicht gescheitelt zurückgenommen, bedecken die Ohren und bilden im Nacken einen Knoten. Von der linken Schulter fällt nach der Hüfte, diese umgürtend, das lose umgeworfene Gewand. Das linke Bein ist ausgestreckt, das rechte etwas höher genommen und fast rechtwinklig gebogen. Die Füsse sind mit Sandalen bekleidet, deren Riemen bis über die Knöchel hinauf geschnürt sind. Links von hinten kommt ein Putto mit dem Köcher heran.

Von Dianas erhöhtem Sitz schlingt sich ein Netzgeflecht nach den beiden Seitengruppen. Die rechte Gruppe zeigt einen Putto, der einen springenden Hund an der Leine hält, während ein zweiter Hund unter dem Netz durchzukriechen versucht, das von einem auf der Attika stehenden Putto über den Kopf emporgehalten wird.

Die linke Seitengruppe zeigt einen prächtigen Zehnender, der von drei Hunden niedergerissen wird.

In den zurückliegenden Ecken des Daches steht je ein Putto mit Jagdemblemen; der rechte hält ein Netz, der linke bläst Hallali. (Abbildung bei Gurlitt II, 2.)

Die seitlichen Pavillonsvorbauten tragen über der Wandfläche je einen Giebel mit Reliefausfüllung.

Der Westgiebel (Taf. 14) zeigt als Mittelfigur den die Syrinx blasenden Pan sitzend; links von ihm ist in das Giebeldreieck eine reizende Kindergruppe komponiert, die sich mit einem Ziegenbock beschäftigt: ein Putto reitet auf dem Tier, der andere lässt sich, am Boden liegend, von demselben lecken.

Die rechte Hälfte des Giebeldreiecks ist mit einer Kindergruppe ausgefüllt, die auf die Landwirtschaft Bezug hat. Ein

Putto mit Schaufel — in einer Variante des Entwurfs ein Rechen, — weist deutlich darauf hin.

Dem kosmischen Gedanken des mit den Freuden und Leiden der Landwirtschaft so eng zusammenhängenden Pankultes an dem Westgiebel werden auf dem Ostgiebel die idyllischen Schönheiten des Hirtenlebens entgegengesetzt. Ein jugendlicher Hirte mit breitkrämpigem Hut hält an der linken Seite ein Schaf. Die drei Putten links vom Hirten spielen ebenfalls mit Schafen, die drei zur Rechten füllen Wolle in Körbe, während der äusserste Putto rechts dem Lerchensang zu lauschen scheint.

Dieses Giebelfeld ist ein zutreffendes Zeugnis von dem engen Zusammenhang unseres Künstlers auch mit den dichterischen Bestrebungen, die damals in Mannheim sich zeigten und erinnert lebhaft an die «Schaaf-Schur, eine pfälzische Idylle vom Mahler Müller», dessen Eingangsstrophen die frohselige Stimmung unseres Giebelfeldes zum Ausdruck bringen. (Die «Schaaf-Schur» war dem Düsseldorfer Hofkammerrat Jakobi gewidmet und ist 1775 entstanden, woraus vielleicht ein Anhalt für das Entstehen von Verschaffelts Werk zu gewinnen ist.[41])

Der Nordgiebel zeigt den bei französischen Bauten üblichen Wappenschmuck. Auf einer grossen geflügelten Cartouche mit der Verschaffelt eigentümlichen Muschelendigung und dem Kurhut darüber ist das kurpfälzische und jülich-bergische Landeswappen angebracht. Zu beiden Seiten der Cartouche sind Löwen, — der linke liegend, der rechte sitzend, — mit denen Putten spielen. Die äussersten Ecken sind (wie auf dem Mannheimer Bibliothekrelief) mit spärlichen Pflanzenornamenten ausgefüllt.

Als Aufsatz auf dem Giebel ist eine von zwei Putten gehaltene Uhr mit reicher Draperie aufgestellt. Die Ecken des Risalits sind durch Vasen mit je zwei Putten ausgefüllt, welche die bekannten Verschaffelt'schen Glockenblumengehänge halten. Die harmonische Ruhe und Heiterkeit, die in Verschaffelts Werken überall erkennbar ist, drückt sich auch in diesen Schöpfungen aus.

Auch für das Innere des Baues hat Verschaffelt vielleicht zu der graziösen, naturalistischen Stukkoplastik in Pigage's

Manier vier Werke beigesteuert. Es sind dies die Jahreszeiten als Supraporten im Vestibül; sie ähneln im allgemeinen den später für das Bretzenheim'sche Palais geschaffenen.

1. Der Frühling: Eine blumengeschmückte Urne ist von Kindern umgeben, wovon zwei eine Rosenguirlande halten.

2. Der Sommer: Fünf Kinder reihen sich um eine aufrecht stehende Garbe.

3. Der Herbst: Vor drei Tonnen vergnügen sich fünf Putten mit Weintrauben.

4. Der Winter: Vier Figuren, zum Teil in Felle gehüllt, wärmen sich an einem Holzfeuer.

Indem ich diese vier Werke Verschaffelt gebe, folge ich der Tradition. Aktenmässigen Nachweis darüber habe ich nicht finden können. Die Typenbildung weicht von der bei Verschaffelt üblichen in wesentlichen Dingen ab. Ist Verschaffelt wirklich ihr Schöpfer, so hat er jedenfalls nur skizzenhaft vorgearbeitet und die feinere Ausführung andern Händen überlassen. Immerhin verraten diese Reliefs eine Meisterhand.

Die Benrather Werke sind gleichzeitig mit einigen Schöpfungen des Schwetzinger Schlossgartens, z. B. den beiden Nymphen am Apollotempel, von denen die links sitzende eine ähnliche Haltung und fast gleichen Typus mit der Diana des Giebelschmuckes in Benrath hat, während das Pangiebelfeld die Anregungen für Einzelwerke in Schwetzingen gab. Pan selbst entspricht dem Lamine'schen Pan auf dem Felsen, und die links davon angeordnete Kindergruppe mit dem Ziegenbock dürfte das Vorbild für das beste Linck'sche Werk in Schwetzingen, die «Pankinder», sein.

4. Schwetzingen. Die Arbeiten Verschaffelts für den Lustaufenthalt Karl Theodors im Schloss zu Schwetzingen stehen in engem Zusammenhang mit der Gartenkunst und der geistigen und künstlerischen Entwicklung der Zeit.[42] Begonnen und vergrössert schon unter Karl Philipp, hat der Garten doch erst unter Karl Theodor die weltberühmt gewordene Gestalt und Anlage erhalten. Der Schöpfer des Gartenplanes ist der einstige Zögling der königlichen Bauakademie zu Paris, Nicolas de Pigage, der 1748 in kurfürstliche Dienste trat. Zwar ist der Plan

Karl Theodors, ein gewaltiges Schloss (mit der Front nach der Mannheimer Strasse, rechtwinklig zur Lage des jetzigen, kleinern Schlosses) zu errichten, nicht ausgeführt worden. Aber der Garten erhielt die ihm von Pigage zugedachte Gestalt. Im Laufe von etwa dreissig Jahren entstand die Gartenanlage unter Aufwendung von ungeheuern Summen Geldes.

Pigage arbeitete mit den Gartendirektoren nach Lenôtre'schem Geschmack. Erst der jüngere Skell (Fried. Lud.) brach nach seiner mit kurfürstlichen Stipendien unterstützten englischen Reise (1773/75) mit der architektonisch-geometrischen französischen Gartenbaukunst und wandte sich der in England gepflegten Landschaftsgärtnerei zu. Erst jetzt war der Boden der Natur für alle Künste völlig wiedergewonnen. Mit Recht sagt Falke in seiner Geschichte des Geschmacks: «Der grösste Sieg, den das wieder erwachte Naturgefühl in der Kunst errang, war in der Gartenanlage. Hier war die Natur am meisten beleidigt worden, hier schlug der Geschmack auch fast mit einem Schlag in das Gegenteil um». — Man kann an Verschaffelts Werken etappenweise die Wandlung seiner von der Antike beherrschten, künstlerischen Anschauungen zu einer der Natur angenäherten Auffassung im Schwetzinger Schlossgarten verfolgen, sowohl in der Stoffwahl, wie in der Ausführung. Die ersten Werke, rein dekorativer Art, fallen in den Anfang der sechziger Jahre, die letzten in das Ende der siebziger Jahre.

Bemerkenswert ist jedenfalls, dass Verschaffelt in seinen Werken sich von der Ruhmesverkündigung der am Hofe Karl Theodors gepflegten Künste und Wissenschaften durch Allegorien auf die Dichtkunst, Bildhauerei, Malerei, Musik, die Akademie der Wissenschaften und das damit zusammenhängende Gelehrtenwesen u. s. f. ferngehalten hat, dass es ihm um die Darstellung allgemein gültiger, ewiger Ideen neben den naturalistisch zu gebenden Stoffen zu thun war. Linck, Lamine, Egell, die italienischen Mitarbeiter Vacca und Carabelli sind mit ihren Darstellungen in der Antike oder im Rokoko stecken geblieben. Verschaffelt hat sich der Natur zugewandt.

Vier Urnen[43] stehen im ersten Blumenparterre zwischen den beiden Zirkelhäusern und gehören wohl zu den frühesten Arbeiten Verschaffelts für den Garten, dessen Anlage von hier

aus nach der Tiefe zu fortschritt. Sie gehören noch ganz in den Ideenkreis der Pigage'schen Dekorationsweise, die wir aus dem Bibliothekflügel kennen. Die Form ist bei allen vier Urnen annähernd gleich. Ein trommelartiges Gefäss wird von einer Blattrosette getragen. Diese wächst aus einer rundgedrehten Hohlkehle, welche auf einer Plinthe steht, empor. Die Plinthe erhebt sich auf einem etwa 1 m hohen Steinsockel. Ueber dem trommelartigen Gefäss zieht sich die Urne stark in eine Hohlkehle zusammen. Darüber liegt ein gewölbter Deckel, dessen Rand ein Eierstabornament trägt. Ueber dem Deckel eine verschieden gebildete, freie Erfindung. Ihr rein dekorativer Charakter hat aber nicht verhindert, dass diesen Urnen eine «Deutung» unterlegt wurde, wie mir scheint, bis jetzt nicht glücklich und zutreffend. Nach der einen sollen sie das eherne, eiserne, silberne und goldene Zeitalter darstellen (Schwab, Führer). Ich weiss wirklich nicht ein einziges Symbol für diese Deutung zu finden. Eine andere Auslegung bezeichnet die vier Urnen als Symbole des Vaterlandes, der Fruchtbarkeit, des Friedens und des Krieges (Schwarz, Führer). Dabei käme das Vaterland z. B. in Vergleich mit dem Wolfsrachen; auch andere Unzuträglichkeiten ergäben sich bei dieser Annahme. Ich meine, dass, wenn überhaupt diese Vasen eine Deutung zulassen, diese sein müsste:

a) Symbol der Jagd: (Tafel 15a). Zwei naturalistisch gebildete Männerköpfe, von einem Wolfskopf bedeckt und von Wolfsfell umrahmt, an der Trommel. Als Füllung der Fläche zwischen den Köpfen ein Schild, dessen Spiegel eine Frauengestalt bildet, die in einen Fischleib endigt. Unter dem Schild hervorschauend ein Köcher mit Pfeilen nach der einen Seite, Waffen und Treibwerkzeugen nach der andern. Als Krönung des Deckels eine Dornenkugel.

b) Symbol der Landwirtschaft. Von den perlengeschmückten Frauenköpfen winden sich Aehrenkränze über die Vase. Schaufel und Rechen gekreuzt füllen den leeren Raum über den Kränzen. Den Deckel krönt ein Aehrenbüschel.

c) Symbol des Gartenbaues (Tafel 15b). An dem bienenkorbähnlichen Hauptgefäss zwei bekränzte Frauenköpfe, von denen sich Guirlanden über das Gefäss hinziehen. Als

freie Endigung des Deckels eine Knospe oder Artischoke oder dergl.

d) Symbol der Kriegskunst. Ein Marskopf nach der Antike, vom griechischen Helm bedeckt, den der Pfälzer Löwe krönt, an den beiden Seiten der Trommel. Die Rundung ist dekoriert und umhüllt von Fahnentüchern, die von zwei gekreuzten Fahnenstangen ausgehen. Als Krönung des Deckels eine Kugel.

Wenn über die von mir vorgeschlagene Deutung Zweifel bestehen sollten, so glaube ich sie mit dem Hinweis auf die nicht misszuverstehenden freien Krönungen — die Kugel, die Knospe, das Achrenbüschel und die Dornenkugel — beseitigen zu können, die unzweifelhaft auf die von mir gegebene Auslegung hinzuweisen scheinen. Die unter a und d genannten Urnen sind von stilisierten Chrysanthemumrosetten, die unter b und c angeführten von Akanthusblattrosetten getragen.

Weiter innen im Garten, rechts vom Hauptweg, stehen, gewissermassen als Wächter des Haines der Galatea, zwei Kolossalbüsten aus Verschaffelts Hand.

1. Der sterbende Alexander (rechts vom Weg) und 2. Antinous (links vom Weg), beide aus Sandstein, sind den allbekannten Antiken nachgebildet und zeigen, wie eingehend sich Verschaffelt in den Geist der antiken Plastik eingelebt hatte. Im Vergleich zu den nicht sonderlich gelungenen Linck'schen Nachbildungen der antiken Porträtköpfe im Hain des Apollo u. a. dürfen Verschaffelts Leistungen als vortrefflich nachempfundene Werke genannt werden.

Leider sind diese, wie die meisten andern im Freien stehenden Werke mit einer dicken Oelfarbeschicht überzogen, die das Erkennen der ursprünglichen Formengebung sehr erschwert, wenn nicht geradezu unmöglich macht.

Vier Hermen mit Köpfen römischer Kaiser von Verschaffelt sollen in das Grossherzogliche Schloss nach Karlsruhe verbracht worden sein.

Der Mittelweg vom Schloss nach der Tiefe des Gartens ist jedenfalls um die sechziger Jahre fertig gewesen; denn in diese Zeit fällt die Pflanzung der jetzt prachtvollen Lindenalleen, und 1764 wurden die Bouchardon'schen Bleifiguren — Arion

und Kinder auf Schwänen und Reihern —, aus dem Garten des vertriebenen Polenkönigs Stanislaus I. in Luneville stammend und von Karl Theodor nach dem Gewicht gekauft, dort aufgestellt. Die Fontänen waren also angelegt. Es ist anzunehmen, dass um diese Zeit auch das sogenannte Hirschbassin und der See schon fertig waren. Die Aufstellung der Werke Verschaffelts in diesem Teile des Gartens dürfte demnach in die erste Hälfte oder Mitte der sechziger Jahre fallen.

Es sind:

Die zwei Hirsche, von Hunden gehetzt. Der Sage nach soll Karl Theodor an dieser Stelle ein Jagderlebnis gehabt haben, welches die Veranlassung zur Schöpfung dieser zwei schönen und mächtigen Gruppen gab.

a) Die Gruppe rechts (Taf. 16a): Der Hirsch ist beim Durchbruch durch das Netz zu Boden gestürzt, einen aufheulenden Hund dabei niederdrückend. An seiner rechten Seite springt ein Rüde nach dem Rücken, während von links ein Hund nach dem Hals zu springen versucht.

Diese Gruppe hat Aehnlichkeit mit der des Giebels in Benrath.

b) Die Gruppe links (Taf. 16b): Der Hirsch, das Netz durchreissend, ist über einem Hund zusammengebrochen. Von vorn rechts verbeisst sich ein Hund in des Hirsches Brust; links sucht ein Rüde nach dem Hals zu springen.

Beide Hirche speien in das gegen die ursprüngliche Anlage bedeutend verkleinerte Bassin in weitem, dünnem Strahl Wasser. Die Geweihe sind aus Bleiguss und durch besondere Träger gestützt. Der gelbliche, feinkörnige pfälzer Sandstein ist leider mit weisser Oelfarbe stark inkrustiert, so dass die schöne Behandlung des Felles und der Muskulatur nur noch zu ahnen ist.

In freier, wohldurchdachter Weise hat Verschaffelt in den vier Elementen an den vier Ecken des ehemaligen Bassins sich als dekorativer Plastiker bethätigt.

1. Die Erde (Taf. 17), unter der Gestalt der Rhea, sitzt in ein weites, faltiges Gewand gehüllt, die Zinnenkrone auf dem Haupt, anmutig von rechts nach links gelagert, am Boden und stützt sich mit dem rechten Unterarm auf den neben ihr ausgestreckten Löwen, dessen Kopf auf den beiden Vordertatzen

ruht. Der Blick der Erde ist ruhig freundlich geradeaus gerichtet. Das Füllhorn, von der linken Hand gehalten, ist voll Obst und Feldfrüchten.

2. Das Wasser, als Neptun, sitzt gegen einen Delphin gelehnt, auf einem bauschig gefalteten Tuch. Das ernste, geradeausblickende Gesicht ist von herabfallenden Locken und einem langen, krausen Bart umrahmt. Der linke Unterarm stützt sich der Länge nach auf den Delphin; der rechte Arm, quer über die Brust gehend, legt sich leicht auf den Kopf des Delphins und die Hand hält eine Muschel. Das rechte Bein ist stark angezogen, das linke nach der Seite ausgestreckt.

3. Die Luft, in Gestalt der Juno, in lose Gewänder gehüllt, lagert auf einer kleinen Erhöhung, mit dem rechten Arm den Pfau umfassend. Der linke Arm hält den vom Winde ein wenig geblähten Mantel weit ausgebreitet. Der Kopf, mit dem Diadem geziert, ist anmutig nach der linken Schulter zurückgenommen; das Gesicht, ein wenig nach links gedreht, ist nach oben gerichtet.

4. Das Feuer, als Vulkan, sitzt auf einem Häufchen Scheitholz. Unter der phrygischen Mütze quellen wirr die Haare hervor. Wangen und Lippen sind spärlich bebartet. Die Hände stützen sich gekreuzt auf den Stiel eines senkrecht gestellten Hammers. Die nach links gestreckten Beine sind etwas an den Körper angezogen. Das Gesicht ist drohend, ein wenig nach rechts gerichtet. Hinter der Figur brennt ein Bündel Holz. Unter dem Sitz Vulkans springt zähnefletschend gierig ein Hund hervor.

Die vier Elemente würden in die zweite Hälfte der sechziger Jahre zu setzen sein, als die Lindenallee bereits angepflanzt war.

Bemerkenswert ist, dass Verschaffelt zwei der Elemente weiblich (Erde und Luft) und zwei männlich (Wasser und Feuer) gebildet hat. In den beiden weiblichen Figuren hat er sich genau an die übliche Darstellung gehalten, dagegen in den männlichen Verkörperungen im Gegensatz zu den sonst üblichen Symbolen seine eigene Erfindungskraft bethätigt. Er hat dabei die unbekleidete menschliche Gestalt seinem Schaffen zu Grunde gelegt und zugleich die Möglichkeit wahrgenommen, in der Be-

handlung des Körpers temperamentvoller sich auszudrücken, als es bei bekleidetem Körper möglich gewesen wäre.

Die rechts von der Hauptallee gelegenen Teile des Gartens zeigen bereits eine Wandlung im Geschmack; französischer und englischer Gartenstil mischen sich. Das geometrisch-lineare Bild wird mit kühn geschwungenen Kurven belebt. Der Boden wird wellig und das Baum- und Buschwerk behält seine natürliche Gestalt. Wohl gleichen noch Treppenstufen die Hebungen und Senkungen des Bodens aus; wohl beherrscht der architektonisch-symmetrische Gedanke noch die Anlage der Wege aber die starre Lenôtre'sche Architektur wird zugunsten einer freien Beweglichkeit und einer organischen Auffassung gebrochen.

Der Hain des Apollo ist ein reizendes Gemisch französisch-englischer Gartenbaukunst. Verschaffelt hat dafür Hervorragendes geschaffen: Die sechs Sphingen im Parterre des Naturtheaters, den Panbrunnen im Hain, Apollo und die beiden Najaden am Monopteros über dem Grottenbau.

Die sechs Sphingen liegen je paarweise an den zweistufigen Treppenzugängen zu den tiefer gelegenen Sitzplätzen. Der Vorderkörper der Löwenleiber ist bekleidet, nur die üppigen Brüste sind entblösst. Das Paar gegenüber vom Apollotempel hat über dem Haar auf der Brust geknotete Kopftücher; die übrigen tragen Blatt- oder Federschmuck im Haar. Von den sich gegenüberstehenden Paaren legt die eine Sphinx die rechte Tatze auf zwei Bücher; die des Gegenpaares die gleiche Tatze auf die Kurkrone und das Szepter. Die Gesichter sind so individuell bis zur Porträtähnlichkeit behandelt, dass die phantastisch ausgestaltende Imagination des Volkes in diesen Sphingen Porträts von sechs Hofdamen erkennen wollte, (Vorleserin, Zeremonienmeisterin etc.) während eine andere Version die Geliebten Karl Theodors in ihnen dargestellt wissen will — jedenfalls deutliche Beweise von der individuell charakterisierenden Kraft unseres Künstlers.

Diese Sphingen sind vorbildlich für die Lamine'schen im Garten der Botanik in Schwetzingen und die M. v. d. Branden'schen am Theater in Mannheim (jetzt Villa Kahn, Rheinstrasse) geworden, ohne dass der Meister der Vorbilder erreicht worden wäre.

Der sogenannte Panbrunnen (Taf. 18) eine der schönsten Zierden des Apollohaines, ist aus mehreren Steinblöcken gehauen und in die Wand gegen den französischen Gartenteil eingefügt. Zwei verschlungene Delphine, ein Netz durchbrechend, ergiessen aus den Nasenlöchern Wasser in die auf dem Boden stehende Hauptschale. Die Schwanzflossen halten ein aus Röhricht gebildetes Becken, in das eine Fratze (Pan) Wasser speit. Der Abschluss nach oben wird von einem stark profilierten Gesimsbalken gebildet, auf dem eine Muschel als Krönung aufliegt; zu beiden Seiten des Brunnens fällt eine Guirlande aus den bekannten Glockenblumengehängen hernieder.

Apollo. Der Abschluss des Naturtheaters und des Apollohaines wird von einer aus Sandsteinquadern gefügten Grotte gebildet, die einen zierlichen Monopteros mit kassetiertem Kuppelgewölbe trägt. Inmitten dieses Tempelchens steht Apollo Musagetes, eine Nacktfigur. Das von Locken umwallte, mit dem Lorbeerkranz gekrönte Haupt ist nach der linken Schulter zu gedreht. Die antikische Bildung des Gesichtes ist fast ganz aufgegeben. Die Iris ist durch vertiefte Ringe und die Pupille durch ein Bohrloch im Augapfel gekennzeichnet. Die obern Augenlider sind fast völlig unter dem Stirnbogen versteckt; die untern legen sich als elastische Hautfalte an die hervortretenden, kugeligen Augäpfel an. Nasenflügel und Lippen sind voll, weich, fleischig. Das Oval des Gesichtes ist nicht rein; Schläfen und Wangen sind etwas eingedrückt, der Jochbeinbogen dadurch etwas hervortretend. Das Kinn ist rund und voll. Die rechte Schulter ist zurückgenommen. Die rechte Hand hält die Leier, die linke schlägt die Saiten. Das rechte Bein ist Standbein und gegen eine Herme gelehnt, die vom Gewand bedeckt ist. Die beiden Oberschenkel sind parallel; der linke Unterschenkel ist nach aussen und rückwärts gestellt, so dass der Fuss nur auf den zwei innern Zehen aufsteht. Gegenüber dem kräftig entwickelten Oberkörper ist die Lenden- und Hüftenpartie schwächlich und unproportioniert gehalten. Die ganze Stellung der Figur hat etwas Unsicheres.

Gesicht und Körper sind naturalistisch aufgefasst. Noch ist aber der Schritt zur Schönheitsbildung bei voller Naturwiedergabe nicht ganz gelungen; doch die neue Formenempfindung ist schon deutlich wahrnehmbar.

Auch hier in der Rokokozeit geht die Wandlung in der Kunst und im Stilgefühl von der Antike aus, um zur Natur zu gelangen, wie einst in der Renaissance.

Zweifellos hat die eigentümliche Haltung und Spielweise des Gottes schon zur Zeit der Aufstellung zu kritischen Bemerkungen Veranlassung gegeben. Verschaffelt soll das Spiel der Linken mit der witzigen Bemerkung verteidigt haben: «Apollon seroit une pitoiable Divinité, s'il ne sçavoit pas jouer à deux mains».[44]

Der Legende nach soll der etwas grau geaderte Marmorblock ursprünglich für eine Statue des hl. Franziskus Xaverius bestimmt gewesen und daraus die eigentümliche Haltung des Gottes erklärbar sein. Es ist anzunehmen, dass Verschaffelt einen verhauenen Marmorblock eben noch so verarbeitete, wie er zu verarbeiten war.

Nach der Gartenseite und den Sphingen zu sind zwei Nymphen angebracht, die eine von Laubgehängen umkränzte Urne halten, aus der sich Wasser ergiesst. Die Haltung der linken Figur ist uns schon von der Benrather Diana her bekannt. Die rechte Figur hält mit beiden Händen das Laubgewinde auf der Urne. Die linke Schulter ist ziemlich stark nach vorn genommen. Die Unterschenkel lagern nach rückwärts über einander auf dem Stein.

Die Neigung Verschaffelts zum Naturalismus zeigt sich hier in allen Details, den Zöpfen, in die das Haar geflochten ist, dem muskulösen Hals, den vollen Lippen und Brüsten, der Bildung der Achselhöhlen, dem Fältchen daran bei angelegtem Arm, den Querfalten des Leibes, den spitzen Ellenbogen und Knien u. s. f. Immer deutlicher wird es, wohin Verschaffelts Kunst zielt und was er erreicht. Unverkennbar lehren es uns seine letzten Schöpfungen für Schwetzingen. Es sind die Figuren im Badhause, das mit höchst interessantem Grundriss durch v. Pigage 1769—77 erbaut wurde und für das die besten Künstler thätig waren — eine glänzende Leistung der Kunst am Hofe Karl Theodors, vom Architekten, Bildhauer, über den Maler, Zeichner bis zum Stukkobildner und insofern fesselnd, als es ein Kompendium der Entwicklung Pigage'scher Kunst ist. Der Geist der abgelaufenen und der kommenden Zeit weht

in diesem Bauwerkchen. Der von Ost nach West gedehnte, rechteckige Grundriss zeigt an der Süd- und Nordseite des ovalen Hauptsaales je eine innerhalb des Rechtecks fallende, halbkreisförmige Vorhalle, in deren zwei Nischen Figuren stehen.

Da für 1772 in den Akten[45] zahlreiche Vermerke über Lieferung von Gipsabgüssen nach Schwetzingen vorkommen, so dürften die Vorhallen die Figuren um diese Zeit erhalten haben. Die zwei in der nördlichen Vorhalle sind Gipsabgüsse nach Antiken — Lar und der lykische Apoll. In der südlichen Vorhalle stehen ein Amor (links) und ein Faun (rechts), jener von unzweifelhaft Verschaffelt'schem Gepräge; dieser ein Abguss nach dem sog. Faun von Ildefonso. Die Form dazu war von Düsseldorf heraufgekommen, wo Verschaffelt 1753 im Auftrage des Kurfürsten sämtliche im dortigen Schloss vorhandenen Statuen und Formen von Gips einpackte und nach Mannheim verbringen liess.

Amor als Jüngling steht leicht vornübergeneigt mit vorgeschobener rechter Schulter und dahin geneigtem Kopf vor einem Baumstamm. Die hohe, runde Stirne, das oben breite Gesichtsoval, die über dem Scheitel geknoteten Haare, die Bildung der Augen, Lippen und des Halses zeigen Verschaffelts Typus. Ganz untrüglich ist auch die schwache Bildung der Hüfte (wie bei Apoll). Der Blick ist sinnend, ruhig. Der linke Arm ist gesenkt und hält einen pfeilgefüllten Köcher, dem die rechte Hand ein Geschoss entnimmt. Das linke Bein ist vorgestellt; das rechte, leicht gebogen zurückgenommen, steht auf den Zehen.

Vielleicht ist dieser Amor das Modell zu dem für den Herzog von Zweibrücken in Marmor geschaffenen, aber verschollenen Werk.

Die volle Höhe seines Könnens erreicht Verschaffelt in den Figuren der vier Jahreszeiten (auch Horen genannt) im ovalen Hauptsaal des Badehauses. Es sind vier weibliche Figuren, in denen jeder antikische Anklang ebenso, wie jedes naturalistische Kopieren vermieden und doch ein grosser, einfacher Stil gewonnen ist. Verschaffelt hat in diesen Werken seine eigenen Worte erfüllt, die er einmal vom Modell schrieb: «Die äusserliche Gestalt des Modells dienet dem fleissigen

Künstler zur Richtschnur».[46] In der That hat er nicht die Zufälligkeit und das Momentane des Modells über sich Herr werden lassen, sondern ist von der Individualerscheinung zum allgemein Typischen, vom Reizenden des Speziellen zum Schönen im Allgemeinen fortgeschritten. Er ist so zur absoluten Schönheitsbildung gekommen, ohne sich ins Formelhafte zu verlieren. Der Realismus der Erscheinung, der ans Porträtähnliche grenzt, ist in diesen Schöpfungen mit der schönen Form, die allgemein giltig ist, verschmolzen.

Zwei Typen sind deutlich unterscheidbar: Ein langgestreckter (Frühling und Sommer) und ein gedrungener (Herbst und Winter). Die Kongruenz der Bewegungsmotive bei Frühling — Herbst und Sommer — Winter wird durch die verschiedene Proportionalität der Figuren geistvoll variiert, so dass im Verein mit der mannigfaltig durchgeführten Gewandung und der Verteilung der Figuren in die Nischen eine bei aller Abwechslung höchst anziehende künstlerische Einheit geschaffen wird. Die Figuren sind lebensgross und bronziert.

D e r F r ü h l i n g. Der Körper steht auf dem linken Bein und ist rechts etwas vorgenommen. Der Kopf ist nach der rechten Schulter gedreht. Die Augen sehen in dieser Richtung. Die Haare sind weich behandelt, in der Mitte gescheitelt, lose über die Ohren zurückgestrichen und fallen über den Rücken. Die Stirn ist hoch und schmal, die Nase kräftig, lang, an der Spitze fleischig und tritt ohne Einsattelung an der Wurzel aus dem Gesicht hervor. Der Augapfel ist glatt, wenig gewölbt und in ziemlich grosser Fläche zwischen den Lidern sichtbar. Die Lippen sind voll, fleischig; das Kinn ist stark und breit. Das Oval des Gesichtes hat Eiform. Der Hals ist schlank, doch muskulös. Die Schultern sind breit. Der linke, gesenkte Arm ist vom Gewand fast ganz bedeckt. Die Hand hält Blumen, in die die rechte Hand hineingreift. Der rechte Oberarm liegt am Körper an; der Unterarm ist quer über den Leib gelegt. Die breiten Hüften, der Unterleib und die Oberschenkel sind von einem dickstoffigen Gewand bedeckt, das an der Rückseite zur Erde fällt. Knice, Unterschenkel und hochreihige Füsse sind entblösst.

D e r S o m m e r. Der Körper ruht auf dem rechten Bein;

das linke ist leicht gekrümmt etwas zurückgesetzt. Die linke Schulter ist vorgenommen, der Kopf ist nach dieser Schulter gedreht. Das Gesicht blickt ein wenig nach oben. Die Haare, lose über die Ohren zurückgestrichen, hängen teils über den Rücken, teils bilden sie einen Knoten auf dem Scheitel. Gesichts- und Körpertypus wie beim Frühling. Der rechte Arm, fast rechtwinklig gebogen, hält das um die Lenden und Beine geschürzte Gewand nach der rechten Seite so auf, dass eine korbähnliche Vertiefung entsteht, die mit Sommerblumen gefüllt ist. Der linke Arm ist halb erhoben und ausgestreckt. Die Hand hält eine Blüte, in der eine Kerze angebracht werden kann. Das schwere Gewand lässt das linke Bein noch deutlich erkennen. Die Füsse sind frei.

Der Herbst. Stellung der Figur fast genau wie beim Frühling. Der Typus ist durchweg gedrungener. Das Oval des Gesichts ist eine reine Ellipse, alle Formen darin sind feiner. Die gewölbte Stirn ist halb von den gescheitelten, über die Ohren zurückgestrichenen Haaren bedeckt, über die vom Wirbel an ein kraus gebauschter Schleier zum Rücken fällt. Die Augen sind schmal, mandelförmig; Iris und Pupille sind durch Ring und Bohrloch lebendiger gemacht. Die Nase ist schmal, zierlich, etwas kurz. Die schmalen Lippen sind fest zusammengepresst. Das Kinn ist rund und spitz, der Hals kurz und kräftig. Alle Formen und Muskeln des Körpers sind straff. Die Hände halten an der linken Körperseite ein tamburinartiges Gefäss. Das Gewand bedeckt den linken Arm, die Hüfte und die Beine völlig, sackt an der rechten Hüfte und fällt in langer Falte an der linken Körperseite zu Boden. Die Figur hat etwas Herbes, Geschlossenes.

Der Winter (Taf. 17 b). Stellung der Figur wie beim Sommer, Typus der Figur wie beim Herbst. Die Haare sind auf dem Scheitel geknotet und fallen wellig über den Rücken. Jede Hand trägt eine Fackel. Das Gewand liegt über dem linken Ellenbogen, zieht sich dann über das Kreuz und fällt von da in wehenden Falten zu Boden. Ein Zipfel schlingt sich über die rechte Hüfte zwischen die Oberschenkel. Die Beine sind gewandfrei.

Diese vier Figuren können zum Schönsten gerechnet werden, was Verschaffelt und diese Zeit überhaupt geschaffen hat. Sie

fallen in die Mitte der siebziger Jahre, in die letzte Zeit, da noch das Auge seines hohen Gönners auf des Meisters Werken ruhte. —

Aus dem Umstand, dass alle glaubwürdigen Nachrichten die beiden Kolossalfiguren am See «Rhein», und «Donau» nennen, wäre zu schliessen, dass sie — oder wenigstens die der Donau — erst 1778 oder später geschaffen wurden, also jedenfalls nach den Schöpfungen des Badehauses. 1778 zog Karl Theodor nach dem Aussterben des kurbayrischen Hauses in der Manneslinie dauernd nach München. Erst von dieser Zeit an liegt ein triftiger Grund vor, die Donau als die zweite grosse Personifikation von den Hauptflüssen derjenigen Lande zu wählen, die unter dem Szepter Karl Theodors vereinigt waren: Der Rhein als Hauptstrom der Kurpfalz und der jülich-bergischen Lande, die Donau als der Hauptfluss von Kurbayern. Nun ist die Donau aber als Mann in mittleren Jahren gegeben; geht die Personifikation auf das lateinische Danubius oder das französische le Danube, so ist die Wahl des männlichen Geschlechtes einleuchtend. Aber der der Flusspersonifikation beigegebene Putto hält ein Ruder, was doch den Schiffverkehr bedeuten soll. Nun wurde aber auf der Donau kurbayrischen Anteils eine nennenswerte Schiffahrt nicht betrieben. Doch selbst wenn dies zuträfe, was soll dann der wohlgefüllte Köcher mit dem Bogen sagen? Die Donaugegend war kein berühmter Jagdgrund. Würde man im Gegensatz zu den meines Wissens nirgends aktenmässig beglaubigten Festsetzungen der Ueberlieferung statt der Donau den Neckar annehmen, so wären alle Schwierigkeiten mit einem Schlag gelöst. Es liegt viel näher, in der Kurpfalz die kurpfälzischen Flüsse zu personifizieren: Rhein und Neckar, und die ferne Donau aus der Darstellung auszuscheiden, zumal sie für den pfälzischen Handel und Verkehr bedeutungslos war. Der Neckar dagegen war durch seinen Schiff- und Flossverkehr der rheinischen Pfalz sehr wichtig. Er trug Steine aus dem Odenwald für Palast und Häuserbauten, brachte die (Holz-) Kohlen zu häuslichen und technischen Zwecken nach Mannheim (Verschaffelt hat sie oft genug mit Sehnsucht erwartet), lieferte die Thonerde u. s. f. Ferner hielt Karl Theodor, wie seine Vorgänger, Lust- und Treibjagden

allein und in Anwesenheit geladener hoher Gäste im Neckarthale ab, worüber zahlreiche litterarische Berichte, sowie eine Reihe bildnerischer Darstellungen im Schwetzinger Schloss erhalten sind. In Anbetracht dieser Umstände möchte ich, aller Ueberlieferung entgegen, die links am See liegende Figur als Neckar bezeichnen. Die männliche Bildung und die Attribute wären dann ohne weiteres gerechtfertigt und sinngemäss.

Diese Umtaufung liesse dann aber auch eine andere Entstehungszeit zu. Dem Stil nach und ferner, weil der «Rhein» eine freie Nachbildung des vatikanischen «Nil» ist und zuletzt weil der Lamine'sche Pan in der Kopfbildung gewisse Aehnlichkeiten mit dem Kopf von Verschaffelts «Rhein» aufweist, so glaube ich das Bestehen des «Rheines» vor der Schöpfung des Pan ansetzen zu dürfen. Lamine, Verschaffelts Schüler, hat aber 1771 den Pan geschaffen, als er, von Italien zurückkommend, als kurfürstlicher Hofbildhauer mit 600 fl. angestellt wurde.[47] Die beiden Kolosse Rhein und Neckar müssten also 1771 bereits bestanden haben. Dies würde nicht nur ohne Schwierigkeit angenommen werden können, sondern sich auch noch sogar leicht und naturgemäss in den Arbeitsplan der Gartenherstellung einfügen. Sind oben die auf dem Hauptweg gelagerten Hirsche in die erste Hälfte der sechziger Jahre und die vier Elemente an den Ecken des (ehemal.) Hirschbassins in die zweite Hälfte gewiesen worden, so würden die beiden Kolossalfiguren Rhein und Neckar an das Ende der sechziger Jahre zu setzen sein und so den mächtigen Abschluss der noch in der Antike befangenen Schaffenszeit bilden, an die sich dann bei dem immer jugendlich empfindenden Künstler die Befreiung zur Natur, zum eigensten Stil in den Schöpfungen des Apollohaines und des Badehauses reiht. Es scheint auch durchaus wahrscheinlich, dass der lange Ausblick vom Schloss aus seine plastische Dekoration in stetigem Fortschreiten erhielt, und dass Verschaffelt nicht erst Ende der 70er Jahre seines Lebens die überlebensgrossen Figuren im Freien meisseln musste, wie dies der Fall wäre, wenn sie erst nach den Badehausfiguren geschaffen worden wären.

Nach diesen kritischen Darlegungen kann das Uebrige kurz gefasst werden:

Der Neckar, als Kolossalfigur, ruht mit dem rechten Unterarm auf einer Urne, aus der sich Wasser ergiesst. Das vollbärtige Gesicht ist geradeaus gerichtet und wird von der hocherhobenen linken Hand beschattet, die gegen die Sonne vorgehalten wird. Der Rumpf ist gegen die Urne geneigt. Die Beine sind in den Knien halb gebeugt, wie wenn sie die Bewegung des Aufstehens unterstützen sollten. Zwischen den Beinen und über dem Unterleib liegt ein Tuch. Neben der Figur steht ein das Ruder haltender Putto. Rechts von den Füssen des Neckars sieht man einen gefüllten Köcher mit Bogen.

Der Rhein ist als langbärtiger, mit einem Laubkranz bekrönter Mann, ganz nach der vatikanischen Kolossalfigur des Nil, gebildet. Der linke Arm, ein nach rückwärts gerichtetes Ruder in der Hand, ruht auf einer liegenden Vase. Die rechte Hand hält ein Füllhorn. Die Beine sind mit eine Draperie bedeckt, welche die Füsse frei lässt. Ein Putto steht hinter der Figur, dieser den Rücken zuwendend.

Ausser kleineren dekorativen Arbeiten, Altarreliefs und drgl. im Tempel der Minerva, die Verschaffelt in Gemeinschaft mit Linck ausführte, und die für seine Kunst nichts Besonderes sagen, müssen noch die zwei Löwenpaare erwähnt werden, die Verschaffelt für die Treppenaufsätze an den Zugängen zum Hain des Apollo und zum sogenannten türkischen Garten (Moschee) schuf. Sie sind lebensgross; der links aufgestellte legt jeweils die rechte Tatze, der rechts aufgestellte die linke auf eine Kugel; die Köpfe sind einander zugekehrt. Sie sind naturalistisch gut aufgefasst, wirken aber doch eher komisch als ernst. Der Ausdruck der Gesichter ist zu treuherzig sentimental, zu zahm wohlerzogen. Es ist, als ob die beiden Gegenstücke meditativ einander über Zweck und Berechtigung des Daseins befragten, hier in dieser absolut geregelten und zugeschnittenen, linear gewordenen Natur. Was sollen da zwei Wüstenkönige unter den galanten Herren und Damen, denen ein frei wachsender Baum schon einen Furchtschauder einflösst? Man könnte an die humorvolle Seite Verschaffelts denken, den diese Art der Verquickung zweier Naturauffassungen zum Scherz reizte. Jedenfalls sind diese Löwen der Pflicht sich bewusst, aus der höflich und zierlich sich be-

wegenden Gesellschaft in Spitzenjabots und gepuderten Perücken nicht allzu wild herauszufallen.

In die reiche Arbeitszeit für Schwetzingen fällt die Erbauung des Akademiegebäudes in Mannheim, worüber in der «Geschichte der Zeichnungs-Akademie» das Nötige gesagt ist. Da das Gebäude, namentlich im Innern, nicht mehr ganz in seinem ursprünglichen Bestand erhalten ist, so darf seine Besprechung hier wegfallen. Es bestand im untern Stockwerk aus 7 Zimmern, einer Küche, 2 grossen Sälen als Werkstätten, aus einer Schmiede, Holzplätzen und zwei Waschküchen. Im zweiten Stockwerk aus 9 Zimmern, mit Küche und Zubehör. Im Dachgeschoss waren 7 Gaupenzimmer und 2 grosse Speicher.

5. Speyer. Als Damian Phil. Aug. Karl, Graf von Limburg-Styrum im Jahre 1772 den Wiederaufbau des 1684 von den Pfalzverwüstern des allerchristlichsten Königs Ludwigs XIV. zerstörten Domes energisch in Angriff nahm, befand sich der kurpfälzische Baudirektor N. v. Pigage, der bei der Konkurrenz der deutschen Baumeister in den vierziger Jahren dabei gewesen war, nicht unter den Bewerbern. Vielleicht hatte ihn die Ablehnung seines Entwurfes für Damian Hugo von Schönborn verletzt und sein Fernbleiben bestimmt.

Unter den über 400 Blättern [48] plastischer und architektonischer Skizzen Verschaffelts befinden sich auch mehrere Blätter, die auf den Speyerer Dom Bezug haben. Ob die Grund-, Aufriss- und Querschnittpläne von der Hand Verschaffelts herrühren, konnte ich mit Sicherheit nicht feststellen. Möglich wäre es immerhin, und sie würden dann ein Beweis sein, wie genial Verschaffelt den äussern Charakter des herrlichen Baues zu erhalten oder wiederherzustellen bestrebt gewesen wäre. Sicher wäre seine Kuppel über der Vorhalle eine glücklichere Lösung gewesen, als die jetzige. Zweifellos von Verschaffelts Hand rühren die zahlreichen Skizzen zur Innendekoration her und zwar sowohl für das ganze Wandsystem, wie auch für Hauptaltar und Seitenaltäre. Sie waren ebenso kühn, wie prächtig, wenn sie auch dem Dom seinen romanischen Charakter innen völlig genommen hätten. Die zum Teil sehr detailliert ausgeführten Blätter zeigen, dass es Verschaffelts Plan

war, das Innere unter Benützung der noch vorhandenen Pfeiler und Wände in eine Spätrenaissance- oder Barockkirche zu verwandeln. Die Rhythmik seines Systems erstreckte sich auch auf den Fussboden, insofern statt der einen Stufenanlage vorn am Querschiff zwei solcher Treppenabstufungen gedacht waren: eine am Chor (Querschiff) und eine zweite etwa in der Mitte des Langschiffes. Die Wirkung dieser in drei Terrassen gedachten Anlage müsste imposant gewesen sein und hätte auch den drei Ständen entsprochen, die in jener Zeit um ihr Sein und Nichtsein kämpften.

Ebenso kühn und gewaltig war Verschaffelts Plan für die Umgestaltung des Innern.

Der Speyerer Dom zeigt zwischen den Hauptpfeilern jeder Vierung einen bis zur Höhe der Gewölbegurten reichenden Zwischenpfeiler. Die Seitenwand des Hauptschiffes wird durch die Zwischenpfeiler in zwei Flächen geteilt, die oben und unten halbbogig begrenzt sind, und von denen jede durch ein einfaches Rundbogenfenster durchbrochen wird.

Verschaffelts Plan ging darauf hinaus, die geradzahligen Durchgänge vom Hauptschiff nach den Seitenschiffen zu schliessen und zwischen ein starkes Pilastersystem mit korinthischen Kapitälen zu fassen. Nur eine dem Hauptschiff zugewendete Nische sollte ausgespart bleiben, um darin eine Heiligenfigur unterzubringen. Ueber der Nische war ein Relief mit einer Szene aus dem Leben des Heiligen gedacht. Ueber dem Rundbogen und dem Relief sollte ein Gesims laufen, ein stärkeres ebenso in der Höhe des Gurtansatzes. Zwischen den beiden Gesimsen eine Dekoration mit Schildern und Cartouchen. Ueber dem Hauptgesims eine Attika, über den ungeradzahligen Bogen ein oblonges Fenster, darüber ein stark hervortretendes Abschlussgesims mit Konsolen, Perl- und Eierstäben. Die Decke vielleicht flach oder auch flach gewölbt.

Auch Varianten zu diesem Projekt sind noch vorhanden; aber nichts davon kam zur Ausführung. Immerhin zeigen die Blätter, wie kühn und gross Verschaffelt architektonische Probleme aufzufassen wusste, und wie auch sein erster architektonischer Entwurf seine mächtige Natur verrät. Es ist nicht schwer, die Vorbilder für diese Projekte festzustellen: S. Peter

in Rom und S. Pietro in Bologna mochten Verschaffelt vorgeschwebt haben.

Der Dom zu Speyer erhielt aber doch ein prächtiges Werk von Verschaffelts Hand, allerdings nur für kurze Zeit. Es fiel Verschaffelt zu, den Hauptaltar im hohen Chor zu schaffen.[49] Mehrere Skizzen[50] weisen darauf hin, dass Verschaffelt zuerst plante, einen Altar ähnlich dem der Mannheimer Jesuitenkirche zu bilden: Eine Mensa mit Tabernakel unter einem von Säulen getragenen Baldachin mit den bischöflichen Insignien an Stelle der Seraphimwolke. Offenbar gingen die Aufträge des Bauherrn aber auf ein kostbareres Werk, denn auch die pretiöser gearbeiteten Säulen und die Anbringung einer halbkreisförmigen Balustrade hinter dem Altar nach den beiden Eckpfeilern der Apsis zu gelangten nicht zur Ausführung. Schliesslich erstellte Verschaffelt einen freistehenden, auf vier Säulen ruhenden Baldachin «à la Romaine», d. h. nach der Art des Hochaltars in S. Peter. Zur Mensa führten von vier Seiten Stufen hinauf. Die dem Schiff und der Apsis zugekehrte Seite trug je ein Relief: Die Anbetung der Hirten und die Grablegung Christi, — «beide von sehr genauer Linienführung».[51] Das Tabernakel war ein kuppelüberwölbter Zentralbau mit quadratischem Grundriss. Auf den Ecken standen Figuren: alles in kostbaren Steinsorten und feuervergoldeter Bronze ausgeführt. Kaum zwanzig Jahre hat das Werk den gottesdienstlichen Funktionen gedient. 1794 fiel es dem Brand zum Opfer. Vielleicht haben sich noch Trümmer von diesen Werken im Museum zu Brüssel erhalten. In M. v. Vaernewycks «Historie van Belgis» ist von «zwei Basreliefs der Abteikirche zu Worms (?)» die Rede, deren Ueberbleibsel in das Museum von Brüssel gelangten. Verschaffelt hat aber nachweislich für Worms nicht gearbeitet.

Die Modelle zu diesen Reliefs kamen 1779 aus dem Nachlass des Kanonikus Jakob Clémens in Gent zum Verkauf.

6. Oggersheim. Zweifellos haben die architektonischen Entwürfe Verschaffelts, der grosse Auftrag für den Dom im Verein mit der Ablehnung der v. Pigage'schen Pläne das Ansehen Verschaffelts sehr gestützt. Als nächste Folge kann der Bauauftrag in Oggersheim betrachtet werden.[52]

Deo
Virginique Matri
Elisabetha Augusta Electrix Palatina
Hoc Templum Extruxit Anno Sal. MDCCLXXV.

Diese Inschrift über dem Portal des in allen seinen Verhältnissen schlanken Kirchleins (Taf. 19) weist auf die Urheberin des Bauwerks hin. Die Kurfürstin Elisabeth Augusta verbrachte ihren Sommeraufenthalt gern auf dem Schlosse im nahen Oggersheim. Auf sie ist der Bauauftrag für Verschaffelt zurückzuführen. Der Bau ist auch ganz aus ihren Geldern bestritten worden und zwar so ausschliesslich, dass Verschaffelt, dem auf Kameralkosten wöchentlich zwei Pferde zustanden, um nach Oggersheim, Schwetzingen und Heidelberg fahren zu können, sofern diese Fahrten in das Kameralinteresse einschlägig waren, für die Fahrten zum Kirchenbau selbst aufkommen musste.

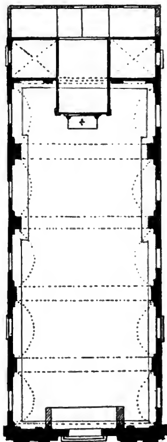
Die Kirche ist auf dem denkbar einfachsten Grundriss, wie nebenstehende Abbildung veranschaulicht, aufgebaut.

Ein $2^{1}/_{2}$ mal so langes als breites Oblong umschliesst das Innere des Gotteshauses. Nach Westen zu sind zwei kleine Türme vorgelagert, die das Mittelfenster der Westfassade zwischen sich frei lassen.

Das Langhaus (Taf. 20) ist durch mächtige dreifache, gekuppelte Pilaster mit römischen Kompositkapitälen in fünf gleichgrosse Teile geteilt. Die gegenüberliegenden Pilaster sind durch flach geschwungene, profilierte Gurten verbunden, die in der Mitte des flachen Gewölbes ein wenig nach unten gesenkt sind. Das erste und zweite Pilasterpaar, das zweite Feld einschliessend, ist etwas stärker betont; sie deuten ein Querschiff an und enthalten die Seitenaltäre. Diese sind der hl. Elisabeth von Thüringen und dem hl. Joseph geweiht. — Zwischen dem ersten, dritten und fünften Pilastersystem befinden sich flache Nischen, in denen Gestühl angebracht ist.

In der 4. Nische sind die Seiteneingänge. Ueber dem Haupteingang, getragen von zwei mächtig vorspringenden Konsolen, steht die Orgelempore. Vor der westlichen Turmwand ist die casa santa (Taf. 20) aufgebaut, ganz mit buntem Marmor inkrustiert. An den Ecken stehen Pilaster mit korinthischem Ka-

pitäl. Seitwärts vom Hochaltar tragen zwei Halbsäulen den Spitzgiebel. Im übrigen wird die casa oben durch ein Konsolengesims abgeschlossen. Ueber dem Tabernakel ist an der Stirn-



Grundriss der Kirche von Oggersheim.

wand des hl. Hauses ein nach links gewendetes Marmorrelief angebracht, Maria darstellend, darüber eine Wolke mit dem hl. Geist und Seraphimköpfen.

Die mit Jaspis, buntem und weissem Marmor verkleidete

Mensa zeigt auf der Vorderseite ein sehr schön gearbeitetes Basrelief in weissem Marmor: Maria mit dem Kinde (Taf. 21).

Das ehemalige Tabernakel ist durch eine stilwidrige gotische Erneuerung ersetzt.

Die hl. Kapelle wurde 1777 als Stiftung des Herzogs Jos. v. Sulzbach, des Vaters Elisabeth Augustas, errichtet. Die Inschrift lautet:

Aedem hanc lauretanam
Josephus C. P. R. Dux Sulzbachensis extruxit
Elisabetha Augusta Josephi Filia Electrix Palatina
Amplavit et patris sui praematura morte defuncti vota persolvit
Anno Dni MDCCLXXVII
P. Verschaffelt, Ro. Eques. Construxit.

Die Grundrissanlage ist gewissermassen die Reduktion des sogenannten Jesuitenstils auf die allereinfachste Formel, sozusagen das Schlussglied des Uebergangs zum einfachen Basilikabau, der mit dem beginnenden Klassizismus wieder einsetzt und mehrfach geübt wird. Das beim Jesuitenstil — der seiner Raumbildung und seiner Anlage nach aus Italien stammt — beliebte, weitgesprengte Hauptschiff wird in unserm Fall das einzige Raumgebilde. Die in den Jesuitenkirchen schmal angelegten Seitenschiffe oder Nischenkapellen schrumpfen in der Oggersheimer Kirche zu ganz belanglosen Flachnischen im Mauerwerk der Umfassungsmauer zusammen. Die Doppeltürmigkeit ist noch gewahrt, nur die Kuppel ist schon ganz weggefallen, da auch die Querschiffe auf ein Minimum reduziert sind.

Ebenso gesucht einfach wie die Grundrissbildung ist die innere Ausstattung der Kirche. Der Sockel, das Gesims und die Altäre sind aus farbigem (rotem) Marmor; alles übrige ist stuckiert.

Die Deckenfelder zwischen den Gurten und Fensterzwickeln sind kassettiert. Ein mächtig vorspringendes und breit angelegtes, auf den Pilasterkapitälen aufruhendes Gesims schneidet die Wandflächen rundum in einen obern und einen untern Teil. Den fünf Feldern der Decke entsprechend, ist das Obergeschoss der Seitenwände von fünf segmental abgeschlossenen Fenstern durchbrochen. Die Ost- und die Westfassade giebt durch je ein Fenster ebenfalls noch Licht, das, nur von ganz oben ein-

fallend, dem ganzen Raum eine klare, milde Helle giebt. Die Fenstergewände bestehen aus reich verkröpften und bekrönten Rahmen.

Die Thürstürze der beiden Seiteneingänge sind mit ideal gehaltenen Köpfen geziert, von denen eine Draperie nach beiden Seiten geht. Die Streben der Orgeltribüne sind mit einem prachtvoll ausgearbeiteten Akanthusblatt dekoriert; die Stirnköpfe enden in einer Muschel. Der Thürsturz des Eingangsthores trägt ein Lorbeerblattornament.

Die gleich gebauten, den Namenspatronen der Stifter geweihten Seitenaltäre in den Querschiffnischen sind in farbigem Marmor ausgeführt. Ueber der einfach gestalteten Mensa erhebt sich ein cylinderförmiges Tabernakel, das mit einer Krone abschliesst. Zu beiden Seiten tragen geschwungene Streben, die oben in einen Seraphimkopf enden, den Rahmen des Altarblattes. Auf der Fläche zwischen dem Rundbogen des Altarblattes und dem giebelartigen Abschluss des Rahmens sind ebenfalls zwei Engelsköpfe angebracht.

Die aus Holz konstruierte, kubische Kanzel mit abgestumpften Ecken ist im Winkel des zweiten rechten Pilasters befestigt. Die zwei freistehenden grossen Seitenflächen sind mit holzgeschnitzten Medaillonköpfen — Johannes Ev. und Lukas — geziert. Die Holzschnitzerei dürfte P. Egell zuzuschreiben sein. Der Kanzeldeckel zeigt das Auge Gottes in einem Strahlenbüschel.

Bemerkenswert ist, dass sowohl die Kanzel, als der Orgelzugang durch eine in das Mauerwerk hineinkonstruierte Treppe erfolgt, so dass eine durch Anbauten nicht gestörte Flächen- und Raumwirkung erzeugt wird. Das Streben nach intensiver Raumwirkung wird noch durch zwei Faktoren gehoben: Einmal durch die schon angedeutete wundervolle Lichtzuführung durch die zwölf Fenster des Obergeschosses; dann aber vornehmlich durch die ganz erstaunlich einfache und wirksame Gliederung der Flächen des Innenraumes durch horizontale Gesimse und vertikale Pilaster, die von den flachgewölbten Gurten und Bogenfeldern zusammengespannt werden. Nicht minder trägt die nahezu völlig durchgeführte Monochromie des Ganzen zur Hervorhebung des Raumgefühles bei. Ausser den

bunten Marmorinkrustationen der Casa, des Sockels und eines Gesimsbandes ist der ganze Innenbau in Weiss gehalten. Nur die Gewölbekassetten und die Kerne der Pilaster sind blau getönt, die Akanthusblattrippen, die Umrahmungen der Kassetten, einzelne Gurtteile etc. dagegen mit Gold gehoben.

Wäre das Betonen des Raumgefühls, die rein architektonische Behandlung und Gliederung der Flächen, die Rhythmisierung der Decke, die einfache Anlage des Grundrisses und der Gebrauch all der in der römischen Baukunst verwendeten Details, somit die ganze architektonisch-dekorative Ausgestaltung nicht ein vollgiltiger Beweis für die Zugehörigkeit Verschaffelts zur römischen und nicht — wie Gurlitt anführt — zur französischen Architektenschule, so liesse sich, speziell auch mit Rücksicht auf Oggersheim, noch ein weiterer Beweis für eindringende architektonische Studien zu Rom erbringen.

Unter den Entwürfen für Oggersheim befinden sich solche, die Elemente römischer Kirchen geradezu herübernehmen (VIII, 84, 85, 86). So z. B. der halbrunde, von Säulen getragene Kuppelbau am Haupteingang der Cortona'schen Sa. Maria della Pace zu Rom (Gurlitt V, 1), der in dem hier beigefügten Entwurf mit ganz unwesentlichen Abänderungen zur Anwendung gelangt. Den Anläufen, die Cortona zur Vermittlung des breiten Untergeschosses mit dem schmal aufsteigenden Obergeschoss, wie so viele römische Architekten anwandte, werden wir später bei den Entwürfen für Nürnberg ebenfalls begegnen. Noch in einer zweiten Beziehung ist der (nicht ausgeführte) Oggersheimer Entwurf interessant. Die Gundrissbildung ähnelt der von S. Salvatore zu Bologna (Magenta 1605—23). Hier wie dort schmale Seitenschiffe neben dem gewaltigen Hauptschiff. Hier wie dort die halbrunde Chorapsis in der Verlängerung des Hauptschiffes. Hier wie dort die wundervolle Lichtzuführung, — hauptsächlich durch das Obergeschoss — die Gesimsbildung und die herrliche Ruhe und Rhythmisierung des Langhauses, die dann in dem ausgeführten Bau erhalten geblieben sind.

Es ist klar, Verschaffelt war als Architekt Eklektiker der römisch-toskanischen Schule.

Die grossartige Einfachheit des Innenbaus in Oggersheim dokumentiert sich auch in der Aussenbildung des Kirchleins

Nur die Fassade zeigt eine im Vergleich zur sonstigen Ausführung fast wuchtige Bildung. Auf ziemlich hohem Sandsteinsockel erheben sich zwei mächtige Doppelpilaster, die bis zum Dachgesims hinaufgehen und zwischen sich das Portal, die Inschrifttafel und das Emporefenster tragen. Das breit angelegte, an den Ecken stark verkröpfte Gesims läuft um das ganze Haus und trägt das ziemlich flach gehaltene Satteldach, das an der Fassade mit einem stark profilierten Giebel abschliesst. Ueber dem Thürsturz ist das grosse pfälzische Wappen auf einer vom Kurhut überkrönten Cartouche angebracht; zu beiden Seiten der Cartouche ein Laubgehänge. Ein segmentaler, auf einem Gesimsstück aufruhender Abschluss wölbt sich über dem Kurhut. Ueber dem Segment befindet sich die Inschrifttafel, darüber das breite Mittelfenster.

Die stark vorspringenden Profile des Dachgiebels lassen sich wohl daraus erklären, dass die Giebelfläche zur Aufnahme eines Reliefs bestimmt war, zu dem (in VIII, 2 und 3: Elisabeth als Bauherrin, Elisabeth als Wohlthäterin) Entwürfe noch vorliegen. Einer trägt den Vermerk: L'église est dédiée à Ste. Elisabeth.[53]

Die Seitenwände zeigen ein Gesims rundum als Abschluss des fensterlosen Untergeschosses. Auf ihm ruhen die fünf Fenster des Langhauses auf. Die westlich vorgelagerten Türme, jeweils mit einer seitlichen Thüre, sind für sich behandelt, haben über dem Thürsturz ein oeil-de-boeuf und im Obergeschoss in einer gefälligen Umrahmung ein nach den drei äussern Seiten gehendes Rundfenster. Die Türme erheben sich über das Hauptgesims freistehend kaum über Dachhöhe. Sie sind von vier rundbogig geschlossenen Schallfenstern durchbrochen und mit einem Zwiebeldach bekrönt.

Die Einweihung der Kirche erfolgte in Gegenwart des ganzen Hofes und des Erbauers am 18. Oktober 1777, am Fest des hl. Lukas. Karl Theodor legte Verschaffelt, der Mitglied der römischen Lukasgilde war, bei dieser feierlichen Gelegenheit den vom Papst Pius VI. verliehenen Christusorden in der Kirche eigenhändig um den Hals und händigte ihm das Breve aus, wonach Verschaffelt zum Ritter dieses Ordens ernannt wurde.[54]

Ausser diesem Bauwerk, das noch in seiner ursprünglichen Ausstattung erhalten ist, war noch ein Portal vorhanden, wo-

rüber J. G. Meusel in seinen Miscellaneen S. 200 berichtet: «Das Portal am Ausgang des Dorfes ist in einem ganz göttlichen antiken Geschmack von Verschaffelt angegeben; die zwei Löwen obendrauf sind von ihm selbst gearbeitet. Ein solches Werk ist mir lieber, als die mit so viel Pracht ausgeführte Port(e) S. Denis zu Paris». (Also auch hier die Betonung des antiken Geschmacks Verschaffelts und seine Gegenüberstellung mit der französischen oder Pariser Schule.) Nebenbei sei bemerkt, dass Verschaffelt eine stattliche Zahl von Entwürfen solcher Portal- oder Thorbauten hinterlassen hat. Vielleicht bezieht sich die obige Bemerkung Meusels auf das Thor, das in VIII, 18 als Skizze erhalten ist. Es zeigt einen mittleren, rundbogig geschlossenen Durchgang mit einem Giebel darüber. Zu beiden Seiten Nischen zwischen Pilastern mit korinthischen Kapitälen. Darüber ein breiter Gesimsabschluss, der durch Karyatiden (in einer Variante durch Triglyphen) gegliedert ist. Ueber dem Gesims in der Mitte Karl Theodor, zu dessen beiden Seiten mit Fahnen drapierte Löwen lagern. Auch ornamental und plastisch reicher ausgestattete Formen kommen vor. Möglicherweise ist das Karlsthor in Heidelberg ebenfalls nach Angaben Verschaffelts 1783 erbaut worden (VIII, 20).

Diesen Bauwerken schliessen sich am nächsten eine Reihe von Entwürfen zu architektonischen Brunnenanlagen an, mit denen sich Verschaffelt eingehend beschäftigt hat; eine Reihe von Entwürfen ist noch vorhanden (VIII, 21—24); das stattlichste Beispiel wird durch VIII, 24 veranschaulicht.

Am stärksten kommt der römische Einfluss auf Verschaffelt zur Geltung in einer leider nicht mehr erhaltenen, aber durch eine ganze Entwicklungsreihe von Plänen noch genau zu verfolgenden Bauleistung.

7. Nürnberg. Die Deutschherrn hatten 1785 dem Sohn des genialen Würzburger Baumeisters Balthasar Neumann, Joh. Ignaz Michael Neumann (1734—85) die Erbauung einer Ordenskirche übertragen.[55] Cl. August, Erzbischof von Köln, der grosse rheinische Bauherr, war der Auftraggeber. «Baron de Welser und Mr. le Consulent Heger» (wie auf Plan VIII, 41 vermerkt ist) standen ihm bei Nürnbergs Kirchenbau beratend zur Seite.

Am 19. Mai 1785 war die feierliche Grundsteinlegung. Der Plan zeigt im wesentlichen einen Zentralbau. Ein mächtiges Kreisrund wird von vier gewaltigen Pfeilern, in denen Altarnischen angebracht sind, begrenzt. Sie tragen eine Kuppel. Diese zentrale Anlage wird durch einen rechteckigen Chor und durch eine Vorhalle, die mit einander durch einen Umgang um den zentralen Teil verbuuden sind, erweitert, so dass eine ganz selten vorkommende Form der Grundrissbildung hiedurch entsteht. Am ehesten hat sie mit dem durch Carlo Francesco Dotti im Santuario della Beata Virgo di S. Luca (1731—39) bei Bologna geschaffenen Typus Aehnlichkeit.

Viel weiter als über die Fundamente scheint Neumanns Bau nicht hinausgekommen zu sein, denn dieser Baumeister starb noch im Jahre der Grundsteinlegung (1785).

Verschaffelt war nun sein Nachfolger. Zunächst suchte er die Neumann'sche Grundrissbildung beizubehalten und einen Bau zu schaffen, der über den alten Fundamenten in reicher Gliederung sich erhob. Dann bildete er das Rund zum Oval aus, stellte der von zwei Pfeilern getragenen Vorhalle eine halbrunde Apsis mit dem Hochaltar gegenüber, verzichtet auf den Umgang und stellt die Seitenaltäre in die Nischen der von Säulen flankierten Eckpfeiler. Für die Eingangsfassade werden verschiedene Lösungen versucht. Von diesen zahlreichen Bildungen scheint die Deutschherrn jene befriedigt zu haben, die sich fast am weitesten von der ursprünglichen Anlage entfernt und zu der Verschaffelt mehrere Zwischenstufen entworfen hat (Taf. 22). Die Blätter VIII, 329, 322 und 323 geben einen Begriff davon. Im Anschluss an Neumanns Zentralbau versucht Verschaffelt zunächst unter Benutzung der erhaltenen Fundamente den Zentralbau festzuhalten. Zwei Blätter sind in dieser Beziehung besonders interessant. Das eine 335a zeigt die Vorhalle von Sa. Maria della Pace, über der sich ein von Pilastern getragener Giebel erhebt, hinter dem sich die dem Pantheon ähnliche Kuppel wölbt. Der zweite Entwurf 335b hat ebenfalls den halbrunden, säulengetragenen Vorbau, statt der Kuppel aber eine barocke Volutenkrönung mit einem figuralen Abschluss. Pilaster und Giebel wie bei 335a. Vom Gesims der Seiteneingänge zum höher gelegenen Gesims des Haupteingangs sind

jeweils Anläufe. In diesen beiden Fällen kann von der Benutzung römischer Bauelemente gesprochen werden.

Das von Neumann schon Gebaute lässt Verschaffelt wieder abtragen und errichtet nun über seinen zumteil neu aufgeführten Fundamenten einen Bau, dessen Grundriss die Form eines lateinischen Kreuzes trägt mit einer hochgestelzten, laternenbekrönten, kassettierten Kuppel über der Vierung. Vielleicht hat Verschaffelt bei dieser Lösung, wenigstens bezüglich des Innern, il Gesù zu Rom vorgeschwebt, wenn er auch für die Detaildurchbildung ganz selbständig verfahren ist. Auch in diesem, in seiner Konzeption jedenfalls ebenso schlicht als räumlich bedeutenden Entwurf ist Verschaffelt nur vom Raumgedanken ausgegangen und hat ihm die malerische Durchbildung des Details untergeordnet. Aber auch dieser Entwurf, dessen Bau bis 1790 fortgeführt wurde, gelangte nicht zur Vollendung. An Verschaffelts Stelle trat 1790 der Kanonikus Lippert aus München, der im selben Jahr das schon weit gediehene Gebäude gleichfalls wieder abbrechen liess und ein neues errichtete. Im Oktober 1800 starb Lippert und die Bauleitung erhielt der Baudirektor in den ober- und niederdeutschordischen Landen, Hofkammerrat Stahl aus Mergentheim, der den Bau im November 1802 unter Dach brachte.

Das schicksalsvolle Gebäude zeigt nichts mehr von Verschaffelts Geist. «Es ist», wie Dr. Paul Rée[56] berichtet, «unvollendet geblieben, weil der Orden zu Beginn unseres Jahrhunderts seine Bedeutung und Selbständigkeit verlor».

Den klassischen Geist, den Verschaffelt in Rom eingesogen hatte, hat er jedenfalls in diesen und ähnlichen Bauwerken, von denen weiterhin noch die Rede sein wird, glänzend gezeigt.

8. Entwürfe für München.[57] Wie sehr Karl Theodor seinen Akademiedirektor schätzte, geht daraus hervor, dass auch er ihm Bauaufträge gab, als bereits seine Residenz nach München verlegt war. Von zwei solchen Aufträgen sind nur die Skizzen erhalten:

a) Die Bibliothek (für München). Verschaffelt hat den Raum nicht nur als Bücherzimmer betrachtet, sondern seine Ausgestaltung zum Arbeitsraum ins Auge gefasst. Es sollte eine

wohnliche, durch Kunst heimlich und traulich gemachte Stätte sein. Der Raum wurde durch sieben Fenster in einer Wand erhellt. Jedem Fensterpfeiler waren zwei Pilaster mit dorischen Kapitälen vorgelegt. Den Fensternischen entsprachen auf der gegenüberliegenden Wand sieben Nischen. Die den Fensterpfeilern gegenüberliegenden Pfeiler waren ebenfalls durch Pilaster geschmückt, über die in einem Drittel der Saalhöhe eine Galerie hinlief. Das zweite Drittel der Wand enthielt durch Pilaster abgeteilte Büchernischen, die durch Muschelmotive abgeschlossen waren (VIII, 379). Ueber den Nischen als zweite Etage lief ein Abschlussgesims, über dem in mannigfachen Variationen (Konsolen, Putten) eingefasste Rundfenster oder kleinere Nischen angelegt waren. Das Hauptgesims trug ein schönes Blattornament. Vor den Doppelpilastern der Längsseiten waren Hermen mit Poträtköpfen gedacht.

Die eine Schmalwand mit der Eingangsthüre zeigte über dem rundbogigen Thürabschluss eine Cartouche mit dem Namenszug Karl Theodors und darüber eine Reliefverzierung. Zu beiden Seiten der Thüre standen an der Schmalwand riesige Globen.

Die gegenüberliegende Schmalseite zeigte in einer von zwei jonischen Säulen flankierten Nische ein Standbild. Ueber der Nische, die in einen Mauervorsprung gebaut war, kniete ein Atlas mit der Weltkugel.

Ein zweiter Entwurf zeigte ähnliche Einteilung, aber reicheren plastischen Schmuck und viel Stukkaturarbeit mit Trophäen, Medaillons etc. Beide Entwürfe blieben unausgeführt.

b) Theater. Ausser der Bibliothek war auch ein Theater projektiert. Verschaffelt zeigt sich in dem vorhandenen Entwurf durchaus als ein Fortbildner des A. Galli-Bibiena'schen Typus bei viel grösserer Vereinfachung der dekorativen Ausstattung. Raum zu gewinnen und Raum zu entfalten, war auch hier seine Absicht, und wie sehr er sich auch in einzelnen Dingen, wie in der Treppenanlage, in der auf einer langen Seitengalerie gelegenen Anbringung von Gaderoben etc. abhängig zeigt, so geht er doch über das fast stereotyp gewordene, rechtwinklig-oblonge Schema der Bibiena'schen Typen hinaus. Auch Verschaffelt hält an der im Vergleich zur Längenausdehnung

ziemlich schmalen Fassade fest. Er legt ihr aber eine grosse Doppelfreitreppe vor und gewinnt so im Erdgeschoss drei hinter einander liegende Räume, von denen der innerste wohl noch Zuschauerraum war. Zuschauer- und Bühnenraum schliessen ein Rechteck ein, in dessen Mitte das Proscenium liegt, dem der Orchesterraum vorgelagert ist. Die Galerien des Zuschauerraumes und das Proscenium stossen nicht an einander, sondern sind durch einen leeren Raum — den bayreuther mystischen Abgrund — getrennt, von dem Ausgänge nach beiden Seiten ins Freie führen.

Der Grundriss des Zuschauerraums hat die Form eines gestelzten Halbkreises; fünf Galerien ziehen sich, wie der Zuschauerraum amphitheatralisch ansteigend, um das Parterre. In der Mitte, der Bühne gegenüber, liegt im ersten Rang die Fürstenloge, die direkt von der Freitreppe aus erreichbar ist.

An der sieben Fenster breiten Fassade liegen die Foyers.

An der linken Längsseite sind Garderobe, Ankleide- und andere Räume angebracht und durch einen langen Gang verbunden.

Um die Bühne vertiefen zu können und um Raum für Dekorationen zu gewinnen, setzt sich an den Bühnenraum noch ein dreiseitiger Raum an, der fast die Tiefe der Bühne hat. Treppenanlagen zu beiden Seiten führen zur Bühne und unter dieselbe.

Durch diese von Verschaffelt dem Bibiena'schen Grundplan angefügte Erweiterung des Bühnenraumes wird eine Tiefe von der zweifachen Länge des Zuschauerraumes gewonnen.

Was die Aussengestaltung betrifft, so hat ihr Verschaffelt einfache und grosse Formen gegeben. Vor dem rustizierten Erdgeschoss steigt in zwei Absätzen die Treppe zum mittleren Eingangsthor auf. Dieses schliesst rundbogig. Die zu jeder Seite liegenden drei hohen Fenster sind oben spitzgieblig, unten mit einer Balustrade geschlossen. Toskanische Pilaster teilen die Fassade in sieben Felder, in denen über dem Eingang und den Fenstern ein Relief gedacht ist. Ueber den Pilastern liegt ein Schilderfries, der durch ein von Konsolen getragenes Gesims abgeschlossen wird. Darüber eine von ebensoviel Pfeilern als Pilastern gegliederte Balustrade, in deren Mitte das kurfürstliche Wappen angebracht ist.

Der dreiflächige Abschluss an der Rückseite des Theaters ist, wie die Längsseiten, einfach gehalten. Nur die kürzeste Abschlussseite, der Fassade gegenüber, ist reicher ausgestaltet. Das Erdgeschoss zeigt eine von rustizierten Pilastern eingefasste Brunnennische. Darüber von dorischen Halbsäulen flankiert einen Neptun. Der über dem quadratischen Fenster liegende Schildfries wird von einem Konsolengesims abgeschlossen, über dem sich ein Spitzgiebel erhebt. Zu- und Ausgänge des Theaters befinden sich auf allen vier Seiten.

Wenn auch dieser Entwurf nicht zur Ausführung gelangt ist, so beweist er doch, wie Verschaffelt praktische und ideale Bedürfnisse eines Bauwerks zu vereinigen und dafür immer eine einfache und grosse Form zu finden wusste.

Nach den hier gekennzeichneten baulichen Absichten Verschaffelts, die uns bereits über die geschichtliche Folge der Entwicklung hinausgeführt haben, kehren wir wieder zu den inzwischen vollendeten Mannheimer Leistungen zurück.

Unmittelbar nach Vollendung des Oggersheimer Kirchenbaues, der Karl Theodor so sehr befriedigte, dass er dem Meister auch für die Folge allerhand grosse Bauaufträge zudachte, scheint der Bau des Zeughauses zu fallen. Es wurde anstelle der abgerissenen Garnisonskirche erbaut und kostete 160000 fl.

Vollendet wurde es, der Inschrift über dem Hauptportal zufolge, 1778. Gurlitt nennt dieses Werk «zweifellos einen der bedeutendsten Bauten Mannheims», welchem Urteil man auch noch hinzufügen kann: einen der selbständigsten. Obwohl ein italienischer Bildhauer jener Zeit, Ceraci,[58] 1788 über Mannheim das harte und ungerechtfertigte Wort ausspricht: «Ich laufe durch die ganze Stadt und finde keine Häuser, keine Paläste, nur Barraquen», — so muss doch zugegeben werden, dass zum mindesten die Häuser der reicheren oder hochbeamteten Aristokraten und die Regierungsgebäude einer strengen architektonischen Kritik genügten. Immerhin waren einige Gebäude von architektonischer Bedeutung in der Stadt; ihrer Fassadenentwickelung nach gehören sie der französischen Bauschule der Zeit an. Verschaffelt hat auch hier das Schema durchbrochen. Die grössern palastartigen Bauten jener Epoche zeigen

eine starke Betonung des in der Mitte der Front gelegenen Hauptportals mit darüberliegendem Balkon. Pilaster fassen die Einfahrt ein und tragen meist einen in das Dachwerk einschneidenden flachen Giebel. Der Haupteingang teilt durch einen breiten Thorweg das Erdgeschoss in zwei Teile und führt zu einem mit Galerien umzogenen Hofraum, von denen der Zugang nach dem rückwärts gelegenen Innern erfolgt. Solche stattliche Häuser sind noch jetzt in kleiner Zahl in Mannheim erhalten.

Beim Zeughaus ging Verschaffelt von dem Gedanken eines Palastes in italienischem Sinne aus. Es stand ihm für das den Kriegswissenschaften und sonstigen militärischen Angelegenheiten gewidmeten Gebäude die Fläche eines ganzen Baublocks zur Verfügung. Verschaffelt stellt das Gebäude in die Mitte des Platzes, mit der Front die ganze Breite einnehmend. Dadurch bleibt die Hälfte des Bauquadrates frei, so dass die Fassade auf den Beschauer voll wirken kann.

In den zahlreichen Palastbauentwürfen Verschaffelts, über die nachher noch ein Wort zu sagen sein wird, nimmt das Zeughaus insofern eine besondere Stellung ein, als die Front eine gerade Anzahl von (14) Fensterbreiten hat. Die zwei mittleren Fenster fasst Verschaffelt in einem nur wenig vorspringenden, gequaderten Risalit durch ebenfalls gequaderte Pilaster mit frei komponierten Kapitälen — jeweils eine Maske zwischen Voluten — zusammen. Diese Pilaster reichen vom Erdgeschoss durch die beiden Obergeschosse bis zum Gesims, über dem ein Mezzanin liegt. Das mit einem wagrecht, durch ein Lorbeerornament gezierten Thürsturz abgeschlossene Hauptportal ist von einem Rundbogen umgeben. Das Tympanon trägt auf einer Cartouche die Inschrift:

Securitati Publ.
Carolus Theodorus
S. R. Imp. Archidapifer Elector
Pius Pacificus Felix
F. C.
MDCCL XXVIII

Zu beiden Seiten der Thoröffnung steigen von Konsolen gekrönte Lisenen empor, die mit dem Schlussstein des Thorbogens, auf dem ein Pankopf eingemeisselt ist, einen Giebel in der Höhe

des ersten Obergeschosses tragen. Das Giebelfeld ist mit kriegerischen Emblemen — Panzer, Helm, Kanonen, Kugeln, Schildern etc. — gefüllt. Zwischen den zwei Fenstern im Risalit, in der Höhe des zweiten Obergeschosses, ist auf einer vom Kurhut überkrönten Cartouche das kurpfälzische Wappen zwischen Löwen angebracht.

Das ganze Erdgeschoss ist gequadert. Die Fenster zu jeder Seite sind mit wagrechten Gesimsstücken abgeschlossen, während die des ersten Obergeschosses Giebelabschlüsse und die des zweiten Obergeschosses wieder wagrechte Abschlüsse zeigen.

Die Frontfläche wird an den Ecken durch derb gequaderte, vom Boden bis zum Dachgesims gehende Pilaster zusammengefasst. Der Mezzanin zeigt im Risalit statt der quadratischen Fenster eine Uhr. — Nach dem Hof zu liegen zwei kurze Flügel mit Treppenanlagen. Die drei Fenster breiten Seitenfronten sind im Erdgeschoss ebenfalls gequadert; das 1. und 2. Obergeschoss ist durch Lisenen gegliedert. Das rundbogig geschlossene Eingangsthor ist von zwei gequaderten Halbsäulen, die ein Abschlussgesims tragen, eingerahmt.

Ueber jedem der seitlichen Thorbogen ist eine Inschrifttafel unter dem Gesims angebracht. Die Inschrift an der linken Seitenfront heisst:

Rei et consilio milit. praefecto
Jo. Theodoro L. B. de Belderbusch
Ordinis Teut. Commend.
Legato milit.

Die Schrifttafel der rechten Seitenfront lautet:

Gubernatore urbis
Leopoldo Max. L. B. de Hohenhausen
Ordinis Elect. Leonis Pal. Equite
Legato mil.
Academiae Scient. Praes.

Zu beiden Seiten der darüberstehenden, zierlich gearbeiteten Fensterpfosten sind in Stein sorgfältig ausgehauene Dekorationen mit kriegerischen Trophäen (Rüstung, Fahnen, Standarten, Fasces, Helmen, Schildern etc.) verwendet, Arbeiten, die den feinen Dekorationsstil Verschaffelts in bewundernswerter Weise erkennen lassen.

Der Hof an der Rückseite des Zeughauses wird von einem Staketenzaun abgeschlossen. Die auf den Schmalseiten des Hofes einander gegenüberliegenden Thore sind von Steinpfeilern eingeschlossen, die mit Fasces und Helmen bekrönt sind. (Die Erneuerung ist eine genaue Kopie der alten Pfeilerbekrönungen.) Die Thore sind schmiedeisern und von klassizierendem Charakter. Die untere Bordüre zeigt Glockenblumen in einer fischblasenartigen Umrahmung. Das kreisrunde Medaillon der Krönung umfasst die verschlungenen Buchstaben C. T. von Lorbeerzweigen umrahmt und vom Kurhut bekrönt.

Die Ecken des Hofes werden von steinernen Schilderhäuschen gebildet, deren Giebel mit einer vom Kurhut überragten Kuppel überdacht sind.

Zwischen den beiden Schilderhäuschen liegt, den Hof gegen die Strasse abschliessend, ein eingeschossiges Wirtschaftsgebäude.

Das Erdgeschoss des Zeughauses wird grösstenteils von einer Halle gebildet, die durch zwei Reihen Säulen gestützt wird. Das übrige Innere bietet nichts besonders Interessantes.

Das Palais Bretzenheim. Mit Rücksicht auf eine in diesen Tagen angekündigte spezielle Publikation über dieses Werk Verschaffelts, kann ich mich auf das Notwendigste über den Bau beschränken. Derselbe begann 1782 und die letzte Umänderung wurde 1788 vorgenommen.[59] Das Bauwerk hat nach den noch vorhandenen Skizzen eine lange Entwicklung hinter sich, ehe es in seine endgiltige Fassung gebracht wurde. Da sich Detailskizzen zum Palais Bretzenheim auf Blättern finden, die zugleich Skizzen für das Zeughaus enthalten, so datiert das Projekt zu diesem Bau mit ziemlicher Sicherheit schon aus der Mitte der siebziger Jahre.

Das jetzt 21 Fenster in der Breite zählende Palais, dessen Front eine ganze Quadratseite einnimmt, ist das Schlussergebnis von sieben nach der Zahl der Fenster geordneten Vorstudien, die hier kurz erwähnt werden sollen.

Von der entworfenen Theaterfassade an, die siebenfenstrig angenommen war, erhöht sich stetig die Zahl der Fenster bis zum Dreifachen der erst konstruierten Fassade.[60]

a) Die neunfenstrige Fassade: Das Erdgeschoss ist glatt gequadert. Das erste Obergeschoss und das zweite (Mezzanin) sind durch Pilaster mit korinthischen Kapitälen zusammengebunden. Im Erdgeschoss sind die wagrecht abgeschlossenen Fenster in rundbogigen Nischen, im Obergeschoss einfache horizontale Fensterstürze vorgesehen. Die Gewände der Erdgeschossfenster stehen auf Konsolen. Ueber den Mezzanin erstreckt sich ein Fries, der mit einem Konsolengesims am Dach abschliesst. Ueber jedem Pilaster sind zwei Konsolen, über den Fenstern zwei durch eine Konsole getrennte Rosetten angebracht, wodurch eine abwechslungsreiche Gliederung entsteht. Der Balkon des dreifenstrigen Mittelrisalits wird von vier dorischen Säulen getragen.

b) Die elffenstrige Fassade: Der Mittelrisalit mit Balkon wie oben; doch wird der Balkon von je einer Säule zu den Seiten des Portaleinganges und je einem gekuppelten Säulenpaar an den Ecken des Risalits getragen. Zwischen dem Erd-, dem ersten und dem zweiten Obergeschoss (letzterer ein Mezzanin) ist je ein Gesims. Die Fassade ist an den Ecken durch Pilaster zusammengefasst. Die Erdgeschossfenster sind mit einem einfachen Sturz horizontal abgeschlossen. Die Fenstergewände des ersten Obergeschosses sind verkröpft. Von den drei Fenstern des Risalits sind die zwei äussern spitzgieblig, das mittlere von einem Segmentgiebel bekrönt. Die Mezzaninfenster sind nur im Risalit verkröpft. Der Giebel über dem Risalit trägt eine Cartouche mit Palmzweigen. Das Dach ist gebrochen und auf jeder Seite des Giebels von sechs Dachluken unterhrochen; die ganze Breite des obern Dachteiles zeigt nur drei Dachluken.

c) Die dreizehnfenstrige Fassade: Der dreifenstrige Mittelrisalit ist stärker vortretend. Das rundbogig geschlossene Portal wird von gequaderten Pilastern mit dorischem Kapitäl flankiert. Darüberhin zieht sich ein Triglyphenfries mit Rosetten in den Metopen; anstelle des zweiten und vierten Fensters jedes Flügels ist eine Nische mit einer Statue, darüber ein viereckiges Relief gedacht. Ueber dem Abschlussgesims des Erdgeschosses läuft eine Blendbalustrade. Die Fenster des ersten Obergeschosses sind spitzgieblig geschlossen; die

Fenstersturze des zweiten sind verkröpft. Der Risalit ist durch eine Erhöhung auch in der Dachanlage ausgedrückt.

d) Die fünfzehnfenstrige Fassade: Der von einem Giebel bekrönte dreifenstrige Mittelrisilat springt nur schwach vor und ist durch gekuppelte Eckpilaster zusammengefasst. Vier dorische Säulen tragen einen Balkon mit Achter-Balustrade. Ueber dem Mittelfenster ist das Wappen angebracht. Das Erdgeschoss ist glatt gequadert. Die in rundbogige Nischen eingelassenen Fenster sind mit Spitzgiebeln abgeschlossen. Das erste und das zweite Obergeschoss sind durch korinthische Pilaster verbunden. Die Fenster des ersten Obergeschosses sind abwechselnd spitzgieblig und segmental abgeschlossen. Das zweite Obergeschoss hat horizontale Fensterstürze.

e) Die siebzehnfenstrige Fassade zeigt zum ersten Mal eine dreiteilige Gliederung der ganzen Frontfläche, indem dem dreifenstrigen Mittelrisalit dreifenstrige Eckrisaliten entsprechen, so dass zwischen dem Mittel- und Eckrisalit jederseits vier Fensterbreiten bleiben. Zu beiden Seiten des Portals stehen je zwei dorische Säulen, an den Ecken des Risalits ebenfalls eine, dazwischen liegt, statt der Fenster, je eine Nische. Ueber die Säulen ist ein Konsolengesims gelegt, auf dem der Balkon aufruht, der mit einer Achter-Balustrade umschlossen ist. Der Eingang ist rundbogig. Das erste und zweite Obergeschoss ist durch korinthische Pilaster zusammengefasst und betont. Die dreifenstrigen Eckrisaliten sind ohne Pilaster und haben einen wagrecht abgeschlossenen Eingang mit einem von Konsolen getragenen Balkon darüber. Mittel- und Eckrisalit sind im Erdgeschoss in gequadertem Putz hergestellt. Die Eckrisalitfenster sind wagrecht, die Zwischenflügelfenster rundbogig und die Mittelrisalitfenster spitzgieblig abgeschlossen. Das zweite Obergeschoss zeigt überall wagrechte Fensterstürze. Ueber dem Mittelrisalit erhebt sich ein Giebel. Die Mansardenfenster sind segmental abgeschlossen.

f) Die neunzehnfenstrige Fassade zeigt wieder den stets festgehaltenen dreifenstrigen Mittelrisalit, der über dem konsolengetragenen Balkon durch jonische Pilaster, die an den Ecken gedoppelt sind, gegliedert ist. Die Ecken sind durch rauhe Rustikapilaster zusammengefasst, während die

Flügel durch Lisenen gegliedert sind. Alle Fenstergewände sind verkröpft; die Mansardenfenster sind segmental abgeschlossen. Der Giebel über dem Risalit trägt eine geflügelte Cartouche mit Krone darüber.

g) Die einundzwanzigfenstrige Fassade war viergeschossig gedacht. Der dreifenstrige Mittelrisalit mit Giebelabschluss hat über dem Erdgeschoss einen von vier Konsolen getragenen Balkon. An den stark vorspringenden Mittelrisalit schliesst sich beiderseitig je ein zweifenstriger, schwächer vorspringender Risalit an, dessen zweites und drittes Geschoss mit jonischen Pilastern zusammengeschlossen ist. Von den neunfenstrigen Flügeln sind die drei mittleren Fenster zu einem schwach vorspringenden Risalit mit drei durchgehenden Lisenen verbunden. Jeder Seitenrisalit hat einen Eingang. An den Enden der Flügel fassen Lisenen alle Stockwerke zusammen. Das Erdgeschoss des siebenfenstrigen Mittelrisalits ist in Putzrustika durchgeführt. Nur die Risalitfenster sind verkröpft; alle übrigen sind horizontalstürzig begrenzt. Mansarden und Giebel wie oben. —

Aus den acht Fassadenentwürfen (einschliesslich des siebenfenstrigen für den Theaterbau) spricht ein reiches Können, eine grosse schöpferische Leistungsfähigkeit und ein sicheres Verständnis für architektonische Gestaltung, ebenso ein geläuterter Geschmack in der Disposition architektonischer Glieder.

Das Steigern der Frontbreite für den Palast Bretzenheim findet wahrscheinlich seine Erklärung in dem Zukauf von Gebäuden. Das Quadrat A 2 war überbaut; aber die dem vom Kurfürsten bewohnten Schlossflügel gegenüberliegende Seite wurde nach und nach aufgekauft. Ohne auf das Detail in der allmählichen Entwicklung der Fassaden einzugehen, sei nur bemerkt, wie sicher Verschaffelt vom ersten Anfang an an der zentralen Anlage des Mittelrisalits und damit der «grande salle» festhält, und wie fein er die Massen des Gebäudes nach beiden Seiten hin zu verteilen und auszugleichen weiss, sei es, dass er mittelst Lisenen oder Pilaster Stockwerke zusammenfasst, um durch Flächengliederung den Eindruck harmonischer Ruhe zu erzielen, sei es, dass er die Hauptteile und Stockwerke durch geeignete Fensterkrönungen hervorhebt, oder indem er

durch Anwendung weiterer Risalite oder Rustikapilaster den Gesetzen der Statik und Rhythmik im äussern Aufbau der Fassade zu entsprechen sucht. Ein geradezu zahlenmässiges Gesetz giebt sich hier kund, ein organisches Wachsen nach Zahl und Form. Indem die Frontbreiten wie die ungeraden Zahlen wachsen, ergiebt sich, unter Festhaltung des dreifenstrigen Mittelrisalits, für die Flügel das Wachsen nach der natürlichen Zahlenreihe. Diese strenge Gesetzmässigkeit, die Beobachtung von zahlenmässig zu fassenden Regeln, um zu einer Harmonie zu gelangen, ist mir ein sicherer Beweis, dass Verschaffelt mit der architektonisch und dekorativ freieren französischen Bauschule nicht zusammenzubringen, dass er vielmehr unzweifelhaft ein Vitruvianer ist. Es wäre sehr leicht, aus dem Zahlenschema der acht Entwürfe eine Zahlenfolge zu bilden, die etwa auch dem von L. B. Alberti geforderten System entspräche und einer musikalischen Akkordfolge zugrunde gelegt werden könnte.

Um nur einen kleinen Beleg hierfür zu geben, seien einige Beispiele unter Zugrundelegung der Intervallverhältnisse der harmonischen Obertöne herausgehoben, welche lauten:

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : (7) : 8 : 9 . . .
Grundton ; Oktave ; Quinte ; Quarte ; gr. Terz ; kl. Terz ; Quinte ; Sekunde ; . .
C c g c′ e′ g′ c″ d″ . . .

So z. B.:

A) neunfenstrige Fassade. Schema: Flügel — Risalit — Flügel
3 | 3 | 3

a) Risalit und ein Flügel = 3 : 3 = 1 : 1 = Grundton, Verdopplung des gleichen Tons.

b) Risalit und beide Flügel = 3 : 6 = 1 : 2 = Grundton, Oktave.

c) Risalit und Ganzes = 3 : 9 = 1 : 3 = Grundton und Quinte der Oktave.

Also hätte man C c g,
d. h. Betonung des Grundtons = des Risalits.

B) elffenstrige Fassade. Schema: Flügel — Risalit — Flügel
4 | 3 | 4

a) Risalit und ein Flügel = 3 : 4 = Grundton und Quarte = g : c′

b) Risalit und beide Flügel = 3 : 8 = Grundton und Dodecime (Okt. und Quinte) = g : c''

c) Risalit und Ganzes = 3 : 9 = 1 : 3 = Grundton und Quinte = C : g

[d) Risalit und Risalit + Flügel = 3 : 7; nicht harmonisch].

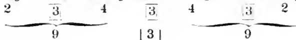
Also ergäbe sich: C g c' c''

d. h. Betonung der Quarte = des Flügels.

Ferner:

C) Die einundzwanzigfenstrige Fassade:

Schema: Seitflgl. Seitrisalit. Mittelflgl. Risalit. Mittelflgl. Seitrisalit. Seitflgl.



woraus sich ergiebt:

a) Seitenflügel und Seiten- oder Hauptrisalit = 2 : 3 = Quinte.

b) Seiten- oder Hauptrisalit und Mittelflügel = 3 : 4 = Quarte.

c) Seitenflügel und Mittelflügel = 2 : 4 = 1 : 2 = Oktave.

d) Mittelrisalit und Flügel = 3 : 9 = 1 : 3 = Dodecime = Okt. + Quinte.

e) Mittelrisalit und Mittelrisalit samt Flügel 3 : 12 = 1 : 4 = 2 Oktave.

[f) Mittelrisalit und ganze Fassade = 3 : 21 = 1 : 7 = unharmonisch],

woraus sich die vollkommene harmonische Oberreihe darstellen lässt und zwar:

C g c' g' c''; etc.

Aber auch die dieser Zahlenreihe folgenden Flügelbauten werden wieder rhythmisiert und zwar, was in Anbetracht des gegenüberliegenden Schlossbaues hervorgehoben zu werden verdient, nicht bloss durch Zusammenfassung der Ecken durch Pilaster und Risalite, die dem Mittelrisaliten untergeordnet sind, sondern durch ein An- und Abschwellen der Bauwelle des Flügels innerhalb ihres Verlaufs. Die 21 fenstrige Frontentwicklung und das ausgeführte Gebäude sind in dieser Beziehung besonders

lehrreich. Die Seitenrisalite werden nicht ganz an das Ende der Flügel, sondern als ein Wellenkamm in die Flügelfront gelegt. Von ihnen aus klingt mit zwei Fensterbreiten das Motiv gleichmässig nach dem Mittelrisalit, wie nach dem Flügelende, aus.

Nicht minder interessant ist das Auftauchen und das schliessliche Verschwinden des Risalitgiebels. Verschaffelt kommt zu dem Entschluss, dieses an Mannheimer Bauten häufig angewendete Bauglied gänzlich fallen zu lassen, und damit ist ein für Mannheim neuer Palasttyp gewonnen.

Ebenso feinfühlig wie die Horizontalentwicklung ist die Dynamik nach dem Vertikalen.

Die für Kanzlei-, Haushaltungs- und Dienerschaftsräume bestimmten Zimmer des Erdgeschosses sind in allen Fällen durch ein Gesims vom ersten und zweiten Obergeschoss getrennt und meist gequadert. Dagegen erhalten die zwei Obergeschosse, die Wohnräume der Besitzer und ihrer nächsten Umgebung, einen auch schon äusserlich zusammengehörigen Charakter und vor allem eine ausserordentlich gediegene, aber sehr massvolle Dekoration in der Behandlung der Fenster Balkone, deren Thüren etc.

Gewissermassen das Filtrat aller künstlerischen Erwägungen in der Architektonik dieses Baues enthält das jetzige Palais Bretzenheim (Rheinische Hypothekenbank). Im allgemeinen ist die althergebrachte Palastgrundrissform beibehalten. Die mit der Front nach dem rechten Schlossflügel zu gelegene 21 fenstrige Bauanlage hat die Form des Rechtecks. Die im Quadrat A 2 gelegene Längsseite ist mit Stallungen und Remisen bebaut und verbindet die beiden in das Quadrat hineinziehenden Trakte zwischen A 1 und A 3. Die Fassade gliedert sich, wie folgt:

An den dreifenstrigen, schwach vorspringenden Mittelrisalit schliessen sich beiderseits vier Fensterbreiten unbetont an. Nun folgt auf jeder Seite ein dreifenstriges, durch Lisenen und Dekorationsmotive hervorgehobenes, aber kaum vorspringendes Zwischenglied, dem sich als Auslauf dieser seitlichen Wellen ein zweifenstriges, unbetontes und an den Ecken nur durch Lisenen verstärktes Endglied anfügt. In einer wundervoll einfachen, freundlichen und doch monumentalen Form ist die

Harmonie dieser Fassade entwickelt. Auch wenn man die oben angedeutete musikalische Zahlensymbolik gar nicht zuzugeben geneigt ist, wird man dem Schema der Frontentwicklung die Bewunderung nicht versagen können.

Was die hauptsächliche Ausgestaltung der einzelnen Teile anbetrifft, so ist zu bemerken, dass der dreifenstrige Mittelrisalit (Taf. 23) im Erdgeschoss von vier Lisenen gegliedert ist, auf denen vier Volutenkonsolen mit Triglyphen und Mutuli angebracht sind. Die Konsolen tragen die profilierte und ornamentierte Platte des Balkons, der von einem reichen, schmiedeisernen Gitter umschlossen wird, das in der Mitte die verschlungenen Buchstaben G. B. (Graf Bretzenheim) auf dem Malteserkreuz trägt. Zwischen den beiden mittleren Konsolen liegt der flachrundbogige Eingang. Die beiden Fensterbänke des Erdgeschosses werden von Konsolen getragen. Die Fenster des ersten und zweiten Obergeschosses sind durch Gesimsbalken über den Fensterstürzen gedeckt. Das mittlere Fenster des ersten Obergeschosses ist mit einem von Konsolen getragenen Segmentgiebel abgeschlossen, in den das Bretzenheim'sche Wappen eingelassen ist. Dieses soll mit 600 fl. bezahlt worden sein. Die den Konsolen des Balkons entsprechenden Lisenen gehen bis zum Dachgesims durch.

Das erste und zweite Obergeschoss des Mittelrisalits umfassen die sogenannte «grande salle», einen Repräsentationsraum, der mit dem darunter liegenden Eingang und dem Treppenhaus das ganze Gebäude in zwei gleiche Teile trennt und als Festraum beide Teile des Hauses in Verbindung setzt.

An den Mittelrisalit schliessen sich beiderseitig je vier Fenster an, denen jeweils ein kaum vorspringender Seitenrisalit von drei Fensterbreiten folgt. Vier glatte Lisenen heben diesen Bauteil hervor. Diese Seitenrisaliten bringen keine Räume zum Ausdruck. Die drei Fensterbänke aller drei Geschosse sind auch hier von Konsolen getragen. Die Brüstungen der Fenster in den zwei oberen Stockwerken haben Guirlandenschmuck in Steinhauerarbeit. Der des ersten Obergeschosses besteht bei den äussern Fenstern aus einem Kranzgehänge, beim mittleren aus einer Urne in Relief, über die eine Guirlande gelegt ist. Im zweiten Obergeschoss sind es an drei Nägeln hängende

Festons. Eine genaue Vergleichung des linken und rechten Seitenrisalits ergiebt für die Steinhauerarbeit der Festons und Guirlanden verschiedene Hände. Die Festons des linken Risalits sind nicht von derselben energischen und schönheitsvollen Bildung, wie die des rechten, die ganz zweifellos den Charakter der Verschaffelt'schen glockenblumenartigen Gehänge tragen. Ein noch erhaltener Plan zeigt auch nur die rechte Fassadenhälfte (VIII, 390) von Verschaffelts Hand und für diesen Teil die Detailzeichnungen der dekorativen Fensterbrüstungen. Ich schliesse daraus, dass wenigstens die rechte Hälfte unter Verschaffelts persönlicher Leitung gebaut und ausgeführt worden ist, wie denn auch die rechte Seite des Baues im Innern die höherwertige Dekoration zeigt.

Der linke Flügel soll den beiden ältesten Kindern der Gräfin Haydek (geb. Seyffert) Karoline und Karl August als Wohnung — je ein Boudoir, Schlaf- und Wohnzimmer und einen gemeinschaftlichen Salon — gedient haben.

Der rechte Flügel wurde 1788, als Karl August, Graf Bretzenheim, — vom 12. Mai 1790 Fürst — sich am 27. April 1788 mit Maria Walburg von Oettingen-Spielberg vermählte, einer Umänderung unterzogen, die ungleich feiner und reicher als die des linken Flügels nach Verschaffelts Entwürfen hergestellt wurde. Namentlich ist das Treppenhaus und die «grande salle» im feinsten Geschmack durchgeführt.

Der Eingang zum Hofe, beziehungsweise zur grande salle, führt in eine die Breite des Risalits einnehmende Vorhalle mit kassettierter Decke, die jederseits von zwei toskanischen Säulen gestützt wird. Ein dem Eingang ähnlicher Bogen schliesst die Vorhalle von den Treppen ab, deren zwei Flügel zu dem breiten Podest (Taf. 24) vor der grande salle hinaufführen. Fünf Fenster geben vom Hofe her dem Treppenraum Licht. Diese Haupttreppenanlage ist nur als Aufgang zum Festsaal gedacht. Nur schmale Thüren führen vom Podest zu den Seitenflügeln. (Die Zugänge zu den Treppen der Wohnungen beider Flügel liegen im Hof.)

Die Dekoration des Treppenhauses ist, wie jene des rechten Flügels überhaupt, ein Meisterstück Verschaffelts, auch wenn, wie anzunehmen ist, Verschaffelt Berater und Mitarbeiter für

die Innendekoration zur Seite standen. Ich glaube nach einzelnen Elementen und Motiven der Dekoration auf den als Professor an der Akademie thätigen Jos. Pozzi schliessen zu dürfen. Dieser hat in Schwetzingen die Decke des Apollotempels kassettiert und das Innere des Badehauses stukkiert. Sowohl die dort verwendeten Rosetten, die Schwäne als Dekorationsmotiv von Cartouchen und Medaillons, die übrigen Tiermotive, die Medaillons selbst, die feingeschnittenen Eier- und Blattstäbe, die sonst an Verschaffelts Gesimsen nicht vorkommen, und die ebenfalls nicht Verschaffelt'schen Blumengewinde über den Medaillons, sowie die spielenden Putten, deren Typus gleichfalls mit dem Verschaffelt'schen nicht identisch ist, weisen auf Pozzi als den Ausführenden hin. Dagegen ist die herrliche Gliederung des ganzen Raumes, die Erfindung und Anordnung der einzelnen Dekorationsmotive jedenfalls Verschaffelts Werk. Meine Annahme stützt sich auf die noch vorhandenen Skizzen zu diesen Dekorationen, die gegenüber den Ausführungen mancherlei Verschiedenheit zeigen. Z. B. trägt das Hauptgesims ein Muschelmotiv im Entwurf statt des Eierstabs in der Ausführung; das Medaillon ist nach links gedreht und mit Bogen, Köcher, Fackel und Lorbeer umgeben u. s. f.

Das Prunkgemach des ganzen Palastes ist die «grande salle» (Taf. 25), ein ebenfalls im feinsten italienischen Geschmack durchgebildeter Innenraum. Kannelierte jonische Pilaster tragen das Hauptgesims, über dem, in der Höhe des Mezzanins, auf jeder Wandseite drei Porträts — je ein Rundbild zwischen zwei viereckigen — von H. C. Brandt zwischen den Pilastern angeordnet sind. Es sind dies Arbeiten, die Brandt bereits während seiner Münchner Zeit unter dem Druck schwerer Sorgen gemalt hat,[61] und die jedenfalls zu den letzten dieses Künstlers gehören. Auch dieser Raum zeigt in den Einzelheiten eine andere Durchführung, als Verschaffelt sie ursprünglich geplant hatte, und die wahrscheinlich während der Arbeit abgeändert wurde. So fehlen im Entwurf z. B. die Stäbe im untern Drittel in den Kannelüren an den Pilastern; die Spiegelgewände endeten nicht in Konsolen, die den Sturz tragen, sondern hatten als Träger des Sturzes Köpfe. Die Pilasterchen des Mezzanins waren im Entwurf durch Karyatiden oder Konsolen, die durch

Blumengewinde verbunden waren, ersetzt, und das runde Mittelbild war, statt von Laubgehängen, von Adlern flankiert. Alle Thüren hatten, statt der einfachen, verkröpfte Gewände, und das Relief über der Ofennische war durch eine Muschelvertiefung vertreten. Die vier Jahreszeiten als Wandfüllung sind sonach eine spätere und sehr glückliche Eingebung Verschaffelts.

Die Erörterung über die Verschiedenheiten des Entwurfs und der Ausführung liesse sich noch weiter ausdehnen; doch erwähne ich nur noch kurz: In den jetzt für die Porzellanöfen benützten Nischen standen ursprünglich die nun im Vestibül aufgestellten Marmorstatuen Mars und Venus.[62] Verschaffelt hatte auch Oefen entworfen, deren Aufbau sich aus den am Bau sonst schon zur Anwendung gekommenen Elementen ergab. Er gebrauchte in den drei Entwürfen die Muschel, die Köpfe (am Spiegel), die Festons (zwischen den Pilastern) und die Urne (an den Fensterbrüstungen der Seitenrisalite). Diese Oefen wären auch in richtiger Grösse in die Nischen gekommen. Die jetzt aufgestellten Oefen scheinen von C. Linck herzurühren. Der Unterbau weist auf die Untersätze des Römer- und des Karl-Theodor-Denkmals im Schwetzinger Schlossgarten hin, die von Linck geschaffen worden sind. Entwürfe in der Heidelberger Sammlung zeigen noch Reliefdarstellungen, deren Figuren durch die überschlanken Proportionen auf Linck deuten. Indessen wäre auch der Porzellanplastiker Melchior als Schöpfer der ausgeführten Oefen denkbar. Hatte Verschaffelt auf einige plastische Ausgestaltung des Raumes durch Karyatiden und Putten an Stelle der Pilaster und Konsolen verzichten müssen, und waren die ehemals im Saal aufgestellten Marmorstatuen zur Dekoration des Treppenhauses verwendet worden, so sollte er doch noch Gelegenheit finden, Werke seiner Hand im vornehmsten Raum des ganzen Palastes anzubringen. Es sind dies die köstlichen Reliefs der vier Jahreszeiten über den zwei Seitenthüren und den zwei Nischen des Saales.

1. Der Frühling. Vier Putten spielen mit einem Schaf, das, von links nach rechts springend, einen Korb mit Blumen auf dem Boden umgeworfen hat. Ein Putto liegt unter dem Schaf und stützt sich, den Körper nach vorn drehend, mit beiden Armen auf der Erde auf. Ein zweiter Putto, am weitesten rechts stehend und

nur wenig von einem umgegürteten Gewand bedeckt, hält in der linken Hand eine Blume und sucht mit der rechten dem Schaf zu wehren. Ein dritter Putto hält mit beiden Aermchen ein Band ausgespannt, um damit das entspringende Schaf zu fangen. Der vierte Putto hinter dem Schaf hält es mit einem Band zurück, das er dem Tier über den Kopf geworfen hat. Die linke obere Ecke des Hintergrundes ist durch ein nach links hin hüpfendes Lamm gefüllt.

2. Der Sommer (Taf. 26a). Zwei Getreidegarben liegen von links vorn nach hinten. Ein Putto ruht, mit dem rechten Aermchen auf die Garbe gelehnt, den Kopf mit einem lose geknoteten Tuch verhüllt, schlafend an der Garbe. Ein rechts im Vordergrund knieender Putto kitzelt mit einem Lorbeerzweig den Schlafenden an der Wange. Ein dritter Putto lehnt zwischen diesen beiden über einen Rain herübergebogen und sich auf diesen mit den Armen aufstützend, während der vierte Putto, hinter dem Rain hervortretend, sich dem rechts im Vordergrund knienden nähert. Die Ecke links von den Garben zeigt einen Aehren sammelnden Putto von der Rückenseite in prachtvoller Bildung in Flachrelief.

3. Der Herbst. Die Freuden und der Reichtum des Herbstes werden dargestellt. Um einen Korb voll Trauben sitzen, stehen, knien und liegen vier Putten, Trauben verzehrend. Rechts im Hintergrund ist eine Kelter angedeutet, vor der ein Bottich steht. Ein darin stehender Kleiner weint, weil er von den Andern abgeschlossen ist. Ganz rechts im Vordergrund ist, vom süssen Wein berauscht, ein Putto schlafend auf einen Tragbottich gesunken.

4. Der Winter (Taf. 26b). In der Mitte des Rechtecks flammt ein helles Holzfeuer auf. Links im Vordergrund sitzt auf einem Stein ein Putto; er schaut nach links oben und streckt die Hände gegen das wärmende Feuer vor. Ueber dem rechten Oberschenkel liegt ein Tuch. Hinter ihm steht ein zweiter Putto mit übergeworfenem Wolfsfell, die Winterjagd andeutend. Rechts im Vordergrund liegt in kühner Verdrehung, so dass der Rücken dem Beschauer, das Gesicht dem Feuer zugedreht ist, pustend ein Putto und wärmt die Hände am Feuer. Rechts davon steht ein vierter, der Holz ins Feuer wirft. Ein Tuch flattert über

den Leib zwischen den Beinen hindurch. Ganz im Hintergrund rechts sieht ein ganz flach gehaltener Putto vom Feuer hinweg. Wiederholungen dieser 4 Reliefs, sowie einiger Füllungen im Treppenhaus sind im Hause des Geh. Rates Mai (Heidelberg, Karlstrasse 8), jetzt Dr. Mittermaier, mit einer Anzahl anderer dekorativer Arbeiten erhalten. Es ist sehr wahrscheinlich, dass auch dieses Haus nach Verschaffelts Plänen gebaut ist.

Ausser diesen vier herrlichen Schöpfungen, die vom Besten zeugen, was Mannheims Kunst am Ende des XVIII. Jahrhunderts hervorgebracht hat, sind noch die beiden lebensgrossen Marmorstatuen Mars und Venus zu nennen, die, wenn die älteren Nachrichten zuverlässig sind, zuerst in den Nischen des Saales standen und somit erst bei der Umänderung des rechten Palaisflügels an ihren jetzigen Standort verbracht wurden. Sie sind also wohl älter als die vier Jahreszeiten, bedeuten aber das Höchste, was Verschaffelt nach der Antike hin geleistet hat. Er fasst in ihnen sein ganzes künstlerisches Schaffen zusammen, indem er durch diese zwei Werke das ehrte, was seinem Leben Richtung und Ziel gegeben hatte: die Antike.

Mars ist als jugendlicher Krieger dargestellt. Das Haupt wird von einem phantastisch gestalteten Helm bedeckt, unter dem die Locken hervorquellen. Das länglich ovale Gesicht ist ein wenig nach rechts gedreht. Die Nase ist gerade, fleischig. Die Lippen sind voll und weich, die untere etwas üppiger als die obere. Das Kinn ist breit und vortretend. Der Hals ist fast zu stark. Der Rumpf ist mit einem kurzärmeligen Lederpanzer bekleidet. Die linke Hand ist auf den Schild gestützt; die rechte, zur Schulterhöhe gehoben, hält den Speer. Der Mantel, der den ganzen Torso frei lässt, hängt über der linken Schulter, fällt über den Rücken nach der rechten Hüfte und ist von dort zusammengenommen an der linken Hüfte geknotet. Das (linke) Standbein und das (rechte) Spielbein sind ganz vom Mantel bedeckt; nur die mit Sandalen bekleideten Füsse sind frei. Auch an dieser Figur stört die etwas schwächliche Bildung der Hüften.

Venus (Tafel 27a) wendet das Gesicht nach der etwas nach vorn genommenen linken Schulter. Das wellige Haar ist gescheitelt und über die Ohren zurückgestrichen. Auf dem Scheitel

ist das Haar in zwei Locken zusammengefasst. Das eiförmige Oval des Gesichts erscheint unter der Haarfülle zierlich und zart. Die klassisch gebildete Nase ist kräftig. Auch hier sind die Lippen weich, und die untere quillt etwas voller hervor. Das Kinn ist breit und rund. Der Hals ist stark. Das Gewand fällt, die rechte Schulter und die Unterarme frei lassend, von der linken Schulter lose und nur leicht geschürzt über den Körper. Ueber den Hüften ist es gegürtet. Mit der dem Körper anliegenden rechten Hand nimmt Venus das Gewand auf, so dass die Füsse sichtbar werden. Der linke Arm ist leicht gebogen und nach vorn ausgestreckt. Die Formen des (rechten) Standbeins und des (linken) Spielbeins sind unter dem Gewand erkennbar. Zur Seite des Spielbeins eilt ein kleiner geflügelter Putto (Amor) mit nach rechts gedrehtem, lockigem Köpfchen hervor. Zu seinen Füssen liegt ein gefüllter Köcher.

Die schönen Dekorationen des Vestibüls und des Saales bedeuten den letzten Schritt Verschaffelts nach der Monochromie hin, indem der erste Raum ganz weiss gehalten und der Saal nur durch die im Mezzanin angebrachten neun Porträts von Prof. Heinr. Karl Brandt farbig dekoriert ist. Zweifellos hat Verschaffelt durch die Grundrissbildung des Gebäudes sich an den Mittelbau des Mannheimer Schlosses gehalten. Die Anlage des grossen Saales und des Treppenhauses, sowie der anschliessenden Gemächer weisen darauf hin. In der Ausstattung ist Verschaffelt sicher dem französischen Geschmack in gewissem Sinn entgegengekommen, insofern eine reiche Ausschmückung mit Spiegeln, die sorgfältige Durchbildung der Kamine u. s. f. zur Anwendung kam.

Die schöpferische Dekorationslust unseres Meisters hat ausser in den reich und wechselvoll durchgebildeten Decken, Hohlkehlen, Gesimsen, Supraporten, Parkettböden etc. auch noch sonstige reiche Ausgestaltungen geschaffen. Zwei dieser Art scheinen in dieser kurzen Skizze über den Bau der Erwähnung wert. Es sind dies z. B. die Kamine, von denen namentlich eines — jetzt im Hause des Herrn Geh. Hofrat Dr. Hecht in Mannheim — auffällt, dessen prächtiges Gesims von zwei herrlich gebildeten Konsolen mit Köpfen getragen, während der Spiegelrahmen von zwei jonischen Pilastern mit darüber liegendem

Gesims in Marmor gebildet wird. — Unter den vielen Zimmern, von denen jedes seine besondere, bemerkenswerte Feinheit enthält, sei nur noch auf die sehr auffallende Dekorierung des Boudoirs mit den im Loggienstile gehaltenen Malereien hingewiesen, die vielleicht von Verschaffelts Neffen Sebastian Stassens herrühren, der 1782 auf wiederholtes Schreiben Dalbergs von Rom nach Mannheim übersiedelte und 1784 Mitdirektor der kurfürstlichen Gemäldegalerie wurde.

Das über der Wohnung des gräflichen Paares liegende zweite Obergeschoss zeigt eine wesentlich einfachere Gestaltung; doch sind auch hier reizvolle Einzelheiten, wie schön geschnittene Gesimsstäbe, Eckenverzierungen etc. zu erwähnen. Ueber einigen Thüren des Vorplatzes finden sich Reliefmalereien in Stukko- und Bleinachbildung von der Hand F. A. Leydensdorffs, der überhaupt an der Ausstattung beider Flügel beteiligt ist, so dass der Bretzenheim'sche Bau fast als eine Gesamtleistung der an der Akademie thätigen künstlerischen Kräfte angesehen werden kann.

9. Zerstreute Werke.

Ausser den bis jetzt genannten Werken und Entwürfen Verschaffelts sind noch einige Arbeiten aufzuzählen, deren Entstehungszeit meist nicht ganz gewiss ist und die den obengenannten einzugliedern sind.

a) Die sogenannte Cicero-Büste (Taf. 27b). Dieses Werk stammt aus Verschaffelts letzter römischer Zeit, etwa 1750. Die Nacktbüste mit nur kleinem Bruststück zeigt ein etwas nach links gedrehtes Gesicht. Die Haarbehandlung und die Ausarbeitung des glattrasierten Gesichts mit dem ausdrucksvollen Profil entsprechen der römischen Porträtplastik. Beide Schultern sind angesetzt, als ob es eine ergänzte Antike wäre. Die Unterschrift Cicero scheint später hinzugefügt worden zu sein. Der Marmor ist nicht ganz tadellos weiss. Diese Büste, welche sich bis zu seinem Lebensende in Verschaffelts Besitz befand, kam nach dessen Tode an Geh. Rat Mai und durch dessen Nachkommen in den Besitz S. Exzellenz des Geh. Rats von Jagemann, Grossherz. Bad. Gesandter in Berlin, dessen gütigen Mitteilungen ich noch Folgendes verdanke:

«Die Aufschrift Cicero entspricht der damaligen Benennung des Originals, nämlich einer Büste, welche im Kapitolinischen Museum noch heute in Rom ist. Die Nachbildung ist übrigens frei und hat einige Veränderungen des Originals. Das letztere wird, nachdem 1795 der Haustempel der Kaiserin Domitia, Gemahlin Neros, in Gabiae entdeckt wurde, nun als Corbulo-Büste erachtet. (Corbulo war der Vater der Kaiserin, der nach Besiegung der Parther von Nero den Giftbecher erhielt.)»

Nach Münzen und Büsten sah Cicero in der That anders aus.

b) Die vorzügliche Voltairebüste (Taf. 28) in Marmor trägt die Bezeichnung P. Verschaffelt fecit anno 1760. Voltaire (1694—1778) hat sich des öftern am kurzpfälzischen Hofe aufgehalten und stand in Briefwechsel mit Karl Theodor und Collini. Seinem Einfluss ist die Errichtung der «Akademie der Wissenschaften» — fast ganz nach dem Muster der französischen Akademie — zuzuschreiben. Zweifellos hat Verschaffelt die Büste des berühmten Mannes nach der Natur geschaffen. Was für ein Menschenkenner und Künstler dazu muss Verschaffelt gewesen sein, um das Inwendige des geistreichen Spötters über Gott und die Welt so treffend und naturgetreu in die äussere Erscheinung zu bringen. Wie hat er es verstanden, die geradezu altweiberhafte Hässlichkeit der Gesichtspartie und die prachtvolle, mächtig geformte Stirne zu einem sprechenden und bedeutenden Kopftypus zu verbinden und dem Geistvollen des Schädels das Allzumenschliche des Mundes, der Wangen und des Halses entgegenzusetzen!

Voltaire wird, ganz im Geiste der Zeit, als Triumphator gegeben. Der kahl werdende Schädel trägt den Lorbeer. Der Kopf ist ein wenig nach vorn gebeugt. Die Büste ist mit der Toga drapiert, die den Hals frei lässt. Alle Züge des Gesichts, namentlich die fast schwermütig blickenden Augen, die sinnliche Nase, der wie spöttisch ein wenig geöffnete Mund mit dem vorgeschobenen Unterkiefer sind von einer geradezu erstaunlichen Lebendigkeit und Wahrheit. Dieses Werk Verschaffelts kann in jeder Beziehung den Vergleich mit der bekannten Houdon'schen Büste in der Comédie Française (Paris) aushalten.

Den gütigen Mitteilungen aus dem Palais d'Arenberg gemäss verdankt die Büste ihre Erhaltung nur einem glücklichen

Zufall. Sie befand sich seiner Zeit in einem zum Palais d'Arenberg gehörigen Flügel, dem sogen. Quartier d'Egmond. Dieser brannte vom 22./23. Januar 1892 nieder, und die Büste fiel aus der ersten Etage in die untern Räume, wodurch das Kinn beschädigt wurde.

c) Als ein herrliches Werk ist zu nennen das in weissem Marmor eigenhändig geschaffene Selbstbildnis (Taf. 29) jetzt im Museum zu Speyer. Verschaffelt stellt sich in diesem Werk ohne Perücke dar. Das kurz gehaltene Haar wird von einer nach der linken Seite hängenden Zipfelmütze bedeckt. Der Kopf ist ein wenig nach rechts gedreht. Die Züge sind ausserordentlich lebensvoll. Der Hals ist frei. Ein breiter Hemdkragen mit anschliessender Brustkrause ist auf eine antikisierende Draperie umgelegt. Diese Büste ist jedenfalls eines der letzten Werke des Künstlers und stammt, dem Alter Verschaffelts nach zu urteilen und im Vergleich mit dem Porträt als Christusritter, aus den achtziger Jahren.

Dieses Werk wurde 1875 aus der Hinterlassenschaft des † Hofapothekers Wahle vom historischen Verein der Pfalz für 227 fl. gekauft.

Im Jahre 1887 soll das gebrannte Thonmodell zu dieser Büste, bis dahin im Besitze der Nachkommen des Kunsthändlers Artaria, für 3000 fl. nach Wien verkauft worden sein.[63] Ein Gipsabguss des Gesichtes befindet sich noch in Mannheimer Privatbesitz.

d) Der hl. Johannes Ev. Die Beschreibung dieser 75 cm hohen, gelblichweissen Marmorstatuette ist schon anlässlich der Betrachtung des hl. Johannes auf Sa. Croce in Gerusalemme gegeben.

Dieses herrliche Werk ist im Besitze des Herrn Rittmeisters Naegelé in Darmstadt, der ein Nachkomme Verschaffelts ist.

e) Die Johannes-Bapt.-Statue am ehemaligen Karlsberg, O2 Nr. 10, in Mannheim, eines der gefälligsten Werke unseres Meisters. Johannes als Knabe ist mit einem Fell bekleidet, das Unterarme und Unterschenkel frei lässt. Er dreht, wie aufhorchend, den Kopf mit nach oben gerichtetem Blick nach links. Die Arme sind über die Brust gekreuzt. Das rechte (Spiel-)Bein ist leicht gebogen etwas nach vorn gestellt. Rechts daneben steht ein Lämmchen. Ein Kreuz

aus einfachen Stäben ruht im linken Arm. Diese Steinfigur steht in einer Nische, die von einer Muschel überdacht ist.

Ausser diesen Werken zählt die «Kurze Lebensbeschreibung» noch auf:

I. an Statuetten: Cupido, Apollo, ein ausgeführter und ein nicht ganz ausgeführter Hermaphrodit und ein Rhinoceros.

II. an Porträts: Karl von Lothringen.
Joh. Vogel, sein Leibarzt.
Elisabeth Augusta als Minerva.
Gräfin Warsberg, geb. Nesselrode.
J. J. Rousseau.
Maria Anna Mai, geb. Verschaffelt.
Dante.
Alexander d. Grosse.
Juno.
Triton

und eine Anzahl Figuren, Basreliefs etc. in Stein, Thon, Gips, etc.

Diesen fügen an

Hye-Schoutheer: Büsten von Voltaire und Maria Theresia.

Baert: Büsten von Voltaire (Marmor) (siehe oben) und Joh. Vogel (Bronze), die sich nicht mehr im Besitze des Herzogs von Arenberg (Brüssel) befindet und verschollen ist. [64]

Ueber zwei Büsten von Voltaire, die eine mit antiker, die andere mit moderner Haartracht, Eigentum des Königs von Polen, konnte ich nichts Näheres erfahren.

Amor als Jüngling (natürliche Grösse) im Besitze des Herzogs von Zweibrücken. Eingehende Nachforschungen in München haben ergeben, dass nichts mehr über sie bekannt ist.

Zwei anbetende Engel auf dem Altar der kgl. Kapelle zu Lissabon; auch darüber habe ich nichts mehr in Erfahrung bringen können.

Zum Schluss möchte ich noch bemerken, dass weder das Grabmal Clemens XII., wie Vaernewyck angiebt, noch das von Benedikt XIV., wie eine Notiz aus Gent behauptet, noch auch das von Clemens XIII., wie Hye-Schoutheer meint, von Verschaffelt ist. Ersteres ist von Maini, das zweite von Bracci und Sibilla und das letztere von Canova. —

Ausser der Grossplastik hat Verschaffelt zweifellos auch

die Kleinplastik gepflegt. Unter den Rechnungen für die Akademie findet sich ein Vermerk, die Kosten für einen Stempel betreffend; der Betrag war an Verschaffelt zu vergüten. Möglich wäre es, dass Verschaffelt selbst diesen Stempel entworfen hätte. Auch die Preismedaillen dürften auf Verschaffelt'sche Entwürfe zurückzuführen sein. Sicher hat Verschaffelt mehrere Skizzen für eine Medaille auf die Vereinigung von Kurpfalz und Kurbayern gemacht, einmal zweifigurig — zwei Frauen reichen sich die Hände — und dann auch mit drei Figuren: Karl Theodor weist mit der linken Hand Kurbayern zurück und bleibt durch Handschlag Kurpfalz verbunden. Diese Entwürfe sind jedoch nicht zur Ausführung gelangt.

Direkte Nachweise, dass Verschaffelt für die kurfürstliche Porzellanfabrik Frankenthal gearbeitet hat, liessen sich bis jetzt nicht finden. Es scheint aber unzweifelhaft zu sein, dass unser Meister mit der Fabrik in Beziehung stand. So wird z. B. als eine grosse Seltenheit der Frankenthaler Produktion ein Rhinoceros bezeichnet, dessen Urheber unbekannt ist. «Die kurze Lebensbeschreibung» erwähnt ein von Verschaffelt geschaffenes Rhinoceros. Bei der Seltenheit des Gegenstandes und seiner Behandlung und bei der vielfachen Beschäftigung Verschaffelts mit dem Modellieren von Tieren (Hirsche, Hunde, Schafe, Ziegen, Löwen, Delphine etc.) und weil Verschaffelt durch seine Reisen Gelegenheit hatte, exotische Tiere zu sehen, während den übrigen Frankenthaler Porzellanplastikern diese Gelegenheit fehlte, wäre ein Zusammenhang zwischen den beiden Exemplaren und der Autorschaft Verschaffelts nicht ganz von der Hand zu weisen. — Der alte Leger'sche Katalog führt einige Stücke der Heidelberger Sammlung an, deren Erfinder Verschaffelt sein soll; aber Beweise stilistischer oder litterarischer Art sind nicht zu erbringen. Ehe die Stadt Heidelberg die kostbaren Skizzenbände aus dem von Graimberg'schen Nachlasse erwarb, ist wohl manches Stück in andern Besitz übergegangen. Da die stilistischen Merkmale und Eigentümlichkeiten eines Künstlers durch das Brennen und Glasieren beträchtlich modifiziert werden, so lässt sich mit Sicherheit nichts bestimmen. Vielleicht ergiebt ein glücklicher Aktenfund einmal sichere Anhaltspunkte.

KUNST.

Ein zusammenfassender Ueberblick über die Kunst Verschaffelts ergiebt sowohl stilistisch als auch inhaltlich drei Schaffensperioden, die sich organisch auseinander entwickeln und ein Aufsteigen aus allgemeinen Symbolen zu Leistungen individueller Art und Auffassung bedeuten. Sie sind zugleich auch die Projektion des aus dem Erleben unmittelbar Geschöpften, aber durch künstlerische Kraft und Zucht in das Bereich des Typischen gehoben. Kunst war für Verschaffelt gleichbedeutend mit Erhebung. — Der Stoffkreis der römischen Schaffenszeit gehörte fast ausschliesslich der Welt der religiösen Vorstellungen an. Die Symbole der Erlösungsmächte — Apostel, Heilige, Engel und die irdischen Vertreter der Kirche — füllen seine Vorstellungen aus und verlangen Gestaltung. Auch hier weiss Verschaffelt durchaus zu individualisieren und die äussere Erscheinung zum Ausdrucksmittel von Seelenzuständen werden zu lassen. Dem frommen Kapuzinerheiligen S. Norbert weiss er den feurigen S. Paulus, den engelgleichen Liebesapostel S. Johannes Ev. und den Gottesstreiter S. Michael u. s. f. zur Seite zu stellen und jeden als Lösung einer psychischen Auffassung zu geben. In der Behandlung des Details (Gewand, Haare etc.) geht Verschaffelt auf grosse Form aus. Zweifellos haben die Formgebungen der Alten seinen Sinn geschärft. In den kleinen Genien (Putten) und in den Porträts regt sich der Drang, der Natur nahe zu kommen, sehr stark. Namentlich die Porträtbüste Benedikts ist das unmittelbare, ungeschmeichelte Naturbild.

Der zweiten Schaffensperiode, die in Mannheim beginnt,

fehlt erst das grosse Vorbild der Antike fast gänzlich und damit ihre stilbildende Kraft. Der Realismus beginnt sich stärker bemerkbar zu machen. Zugleich tritt eine Befreiung von den Vorstellungen des römischen Schaffenskreises ein. Aus der Darstellung spezieller Tugenden geht Verschaffelt zur Verkörperung der allgemein christlichen Tugenden und der Thätigkeiten der Menschen über. Das wissenschaftliche und damit das höfische Interesse rückt in den Vordergrund. Die Fassadenskulpturen an der Jesuitenkirche und am Bibliothekbau bezeichnen die Wendepunkte. Die grosse Arbeit mit der Madonnendarstellung für Gent ist gewissermassen der Schlussstein seiner religiös kirchlichen Plastik. Es sind die Treppenstufen, auf denen Verschaffelt in die volle Natur hinaustritt, die ihn nun mit ihrer Schönheit erfüllt und zur Darstellung reizt. Pan, Apoll, die Jahreszeiten, die Elemente, die Freuden der Jagd, der Fischerei, der Gartenkunst, des Ackerbaues beleben sich in seiner Vorstellung; in Schwetzingen und in Benrath treten sie in die Erscheinung. Die Antike, die ihn in der Akademie in zahlreichen Gipsabgüssen umgiebt, reinigt und läutert sein Naturgefühl und bewahrt ihn davor, dem öden Naturalismus zu verfallen. Die Naturgewalten werden ihm zu grossen Symbolen, zu Trägern von Freuden und Kräften für die Menschen. Jenes Naturbekenntnis, das Rousseau nach dem Tändelspiel mit der Natur angebahnt hatte, wird bei Verschaffelt auch in der bildnerischen Kunst laut. Und die dichterische Welt seiner Zeit findet in ihm den bildnerischen Widerhall. Selbst idyllische Stoffe, wie sie in jener Zeit behandelt wurden, fehlen nicht. Die zwei Seitengiebel in Benrath, die Schäferszene in Pan, die vier Jahreszeiten dort, wie im Palais Bretzenheim sind Idyllen in Reliefform. Eine frohe, heitere Welt voller Geschäftigkeit thut sich kund. Was im Bibliothekrelief als wissenschaftlicher und betriebsamer Eifer in den Putten angedeutet war, hat sich hier zu freudigem, unbeschwerten Geniessen der schönen Gotteswelt ausgeweitet. Alle Erregungen und Katastrophen fehlen. Verschaffelts plastische Kunst geht auf die Darstellung des Ruhigen, Seienden. Deshalb erhebt er sich zur höchsten Schönheit dort, wo dieses Sein im Kindesalter als froh empfundene Existenz gelebt wird.

Die dritte Schaffensperiode ist mit dieser vorangehenden und mit der römischen Zeit verbunden durch die Porträtplastik. Hauptsächlich wird aber diese letzte Schaffensperiode beherrscht durch die Baukunst. Sie setzt Ende der sechziger Jahre mit der Erbauung der Akademie ein und schliesst mit der leider unausgeführten Deutschherrnkirche in Nürnberg. Schon am Akademiegebäude ist Verschaffelts Sinn für Einfachheit, die stets gross wirkt, erkennbar. In seinen Kirchenbauten, den Palästen u. s. f. erweist sich Verschaffelt als ein mit den Gesetzen architektonischer Raumbildung und Raumausstattung wohlvertrauter Baumeister. Seine Formgebung ist römisch: Die gründlichsten Vorstudien in der Konstruktion der Kapitäle, der Gesimse, der Grund- und Aufrisse befähigen ihn, seine Ideen in grossen und einfachen Formen auszudrücken. Es ist bemerkenswert, dass Verschaffelt, der aus der Barockstadt Rom kam, in seinen Bauten durchaus antibarock ist, und dass sein künstlerisches Schaffen an die wirkliche oder vermeintliche Antike sich anschloss und auf ihren Gesetzen sich aufbaute. So wie er in der Plastik nach den Regeln der Natur sich richtet, wie die Antike es gethan, so richtet er sich selbst in der Baukunst nach den ihm unwandelbar giltig scheinenden Gesetzen des griechischen und des griechisch-römischen Altertums. Die Einfachheit war ihm so sehr zum Hauptfaktor seines Schaffens geworden, dass er, noch am strotzenden Barock geschult, bei der Innendekoration sogar zum Monochronismus übergeht und vielleicht nur in der Dekorationsweise einige Berührung noch mit der französischen Kunst hat.

Die Porträtplastik Verschaffelts, die durch alle drei Schaffensperioden gepflegt wurde und einen ziemlich grossen Raum in seinem Lebenswerk einnimmt, geht zunächst auf eine individuell charakterisierende Formbildung hinaus. In der zweiten Periode seines Schaffens, im Glanz des höfischen Lebens, das ihn mit Einfluss und Selbstgefühl bereichert, und das ihm einen geistig bewegten Lebenskreis eröffnet, schreitet er in der Individualisierung fort, die er, zunächst mit repräsentativem Beiwerk erweiternd, zu einer mächtigen und eindrucksvollen Charakteristik erhebt, die das Formale und Psychische in eine Einheit zusammenschmilzt. Sein eigenes Selbstporträt wäre davon Zeuge

genug, wenn nicht auch noch die zahlreichen Büsten berühmter Männer und Frauen ihrer Zeit für die Kunst Verschaffelts sprächen. Zu einem grossen Stil auch in der Menschendarstellung zu gelangen, war das Bestreben unseres Meisters, dem in allen seinen künstlerischen Bethätigungen das Gesetzmässige die Richtschnur seines Schaffens war. Ein so reicher und suchender Geist wie Verschaffelt, der sich aus den einfachsten Lebensverhältnissen durch unermüdliche Arbeit zu hohen Ehren und grosser, fast alleiniger Bedeutung im Kunstschaffen an einem glänzenden Fürstenhofe emporgeschwungen hatte, genoss den Umgang der bedeutendsten Männer nicht bloss seiner Kunst, sondern auch seiner Bildung wegen. Verschaffelt übte neben der Kunst des Könnens auch die Kunst des Lebens. Ein beweglicher Geist liess ihn in die Geschichte der Plastik und Architektur, wie in jene der Völker eindringen. Zahlreiche Bemerkungen auf seinen Skizzenblättern weisen auf seine nach der Antike und dem germanischen Altertum gerichteten historischen Studien hin. Aber der Sinn für das ihn umgebende Leben war frei und empfänglich genug, um die Licht- und Schattenseiten seiner Zeit mit humoristischen oder satyrischen Anmerkungen zu glossieren. Auch die Verskunst scheint ihm nicht fremd gewesen zu sein. Mehrere flüchtig hingeworfene Blätter mit epigrammatischen Notizen dieser Art sind noch vorhanden.[65] Das Bild des seltenen Künstlers und Mannes rundet sich dadurch vollkommen ab, dass neben dem hohen und strengen Ernst seines Wollens und Könnens auch die Freudigkeit des Geniessens und die Anmut der Geselligkeit lag. Die Verschaffelt oft zur Last gelegte Unduldsamkeit und Schroffheit äussert sich nirgends in seinen künstlerischen Leistungen, die alle von einer ruhigen Heiterkeit des Daseins durchwärmt sind. Wo so viele protegierte Unfähigkeit sich breit zu machen suchte, wie es bei und nach der Hofhaltung Karl Theodors in Mannheim der Fall war, da durfte, ja musste der bedeutendste Künstler dieses Hofes, so viel im Bereich seiner Macht stand, alle Leistungen an den seinigen messen, wenn er es ehrlich mit der Kunst meinte.

Wie stark Verschaffelts richtende Kraft auf zeitgenössische Kunst — wenigstens in Mannheim — war, geht daraus hervor,

dass Maler und Kupferstecher unter seinem Einfluss ihre Kunst im Sinne der Plastik und Architektur modifizierten, so dass z. B. der sonst so starke Kolorist F. A. Leydensdorff monochrome Reliefmalereien, der Kupferstecher Verhelst Bildnisse in Reliefform oder in architektonischem Rahmen und selbst Ferd. Kobell, der feine Landschaftsmaler, viele Vignetten mit architektonischen Motiven schuf.

Der Einheitsfaktor der Mannheimer Kunst war durch Verschaffelt die Raumkunst geworden. Von diesem Gesichtspunkt aus kann Verschaffelt als verhängnisvoll für die Mannheimer Kunst bezeichnet werden, denn er führte durch seinen Einfluss Malerei und Kupferstich zu Aeusserungen, die ausserhalb ihrer natürlichen und technischen Grenzen liegen.

Kunst und Leben zeigen uns Verschaffelt als grossen und bedeutenden Mann, würdig der Anerkennung seiner Zeit, wie auch des Ruhmes der Nachwelt.

SIMON PETER LAMINE.

Der Nachfolger Peter Anton Verschaffelts im Direktorat der Zeichnungsakademie ist als Mensch und als Künstler der stärkste Gegensatz zu seinem Vorgänger. Durchaus keine Künstlernatur höherer Qualität hat Lamine sich damit begnügt, ein Amt zu bekleiden, das ihm ein nicht allzu sorgenvolles Leben gewährleistete. Im übrigen liess er den Dingen ihren Lauf. Er intriguierte gewiss nicht; aber ebenso wenig machte er sich als Organisator in dem zerfallenden Kunstbetrieb Mannheims bemerkbar. Er scheint als Mensch ein gutes Herz, aber wenig geistige Bedeutung gehabt zu haben. Mannlich, der in den Kriegszeiten seine Gastfreundschaft genoss, hat nur die Bezeichnungen «indolent» und «indifférent» für Lamine. Seine ganze Entwicklung und Erscheinung lässt die Richtigkeit dieser Bezeichnungen nur zu sehr erkennen.

Geboren (1738) zu Mannheim, war er Stipendiat des Kurfürsten und Schüler in Verschaffelts «kleiner Akademie». Zu seiner Vervollkommnung begab er sich, ebenfalls mit kurfürstlichen Stipendien, auf Reisen nach Wien, Paris und Rom. In Italien hatte er sich seit 1766 aufgehalten.[68] Anfangs 1771 kam er «mit den besten Gezeugnissen» von Rom nach Mannheim zurück und erhielt auf sein Ansuchen «wegen der vorher schon bekannten Geschicklichkeit und wegen den in seiner Kunst weiteren Progressen und erreichten Vollkommenheit» unterm 24. April 1771 das Patent als Hofbildhauer mit einer festen Besoldung von 600 fl., «die während dessen bisheriger Befehigungszeit in der Bildhauerey ihm mildest angediehen waren». Diese «Befähigung» scheint sich aber nur auf die geschickte Führung des Meissels beschränkt zu haben, denn

selbst v. Traitteur, der dem «vortrefflichen Künstler, ja Menschenfreund und Wohlthäter» Lamine sehr wohl will, sagt von ihm: «Wie vortrefflich, wenn er den Meisel in der Hand hat, aber wie gemein mit dem Crayon.» Viel geschickter als Verschaffelt, an den er als schaffender Künstler bei weitem nicht heranreicht, ist Lamine in der Führung der Feder. Seine Bewerbungen um die Direktorstelle an der Akademie im Jahre 1793, seine Verteidigung im Prozess gegen die Modelle 1798 und ferner seine Darstellungen über den Zustand des Antikengebäudes und der Akademie etc. sind durchaus gut und sachgemäss abgefasst. Vielleicht dass eine günstigere Zeit, die sein Schaffen unterstützt und angeregt, auch sein Lebenswerk auf eine bedeutendere Höhe gebracht hätte. So aber sehen wir in Lamine höchstens den Vorsteher und Verwalter der Akademie, der sich am wohlsten fühlt, wenn «die Sache bey der schon so lange bestandenen Einrichtung des verdienstvollen Vorfahrers belassen» wird.[67] Er ist der neutrale Hintergrund, auf dem sich Verschaffelt als Mensch, als mächtige organisatorische und schöpferische Kraft umso plastischer abhebt. Lamines weiche Natur war der gewaltthätigen Zeit und der in Mannheim absterbenden Kunst nicht gewachsen, und so hat er alles Schmerzliche ertragen und über sich ergehen lassen müssen, was eine in Auflösung befindliche Institution, die als überflüssig und als fast schädlich empfunden wird, bringen kann. Das Nötige darüber enthält die Geschichte der Akademie. Wie ein Leichenbegängnis kann seine Direktionszeit angesehen werden. Lamine begleitet die Akademie zu Grabe, er begleitet Mannheims Antikenkabinet nach München, und das einzige jetzt noch in Mannheim nachweisbare Werk von ihm ist eine Totentafel.

Seine Werke sind rasch aufgezählt: 1. Pan, das beste und bedeutendste Stück, ist 1771 geschaffen und im Hain der Galatea des Schwetzinger Schlossgartens aufgestellt. Der Gott der Hirten sitzt auf einem grossen Tuffsteinfelsstück und bläst die Syrinx. Das struppig behaarte Haupt trägt einen Blattkranz. Der Ausdruck des bärtigen Gesichtes ist ruhig lauschend. Der rechte Ellenbogen stützt sich auf den Felsen; im linken Arm ruht der Hirtenstab. Die Muskulatur des Torsos ist kräftig ausgebildet. Die krallenartigen Finger halten die Syrinx. Die zottigen Bocksbeine ruhen auf dem Felsen.

2. Im «englischen Garten» vor dem Tempel der Botanik in Schwetzingen liegen zwei Sphingen, die Lamine zugeschrieben werden. Sie sind 1778 entstanden. Die Frauenköpfe tragen ägyptischen Kopfschmuck. Das Gesicht hat antiken Typus. Die Anatomie des teilweise von einem Tuch bedeckten Leibes ist schematisiert. Der Körper ruht auf den vier Tatzen, von denen die zwei vorderen zu gross und plump, die zwei hintern zu zierlich ausgefallen sind. Gegenüber Verschaffelts lebensvollen sechs Sphingen nehmen sich die Lamine'schen akademisch langweilig aus. Ihrer sechs möchte man nicht bei einander sehen.

3. Oberndorffs Grabstein (in der Kirche zu Neckarhausen) 1799 geschaffen. Die einfache, aus schwarzem, weissadrigem Marmor gebildete Tafel mit der langen Grabschrift wird von einem zweifach abgestuften Sockel aus buntem Marmor getragen. Die beiden Wangen des Rahmens sind mit drei Kannelüren versehen. Den horizontalen Sturz schmückt eine Lorbeerblattverzierung in Messingbronze. Auf dem darüber liegenden Gesimsstück ist das Oberndorff'sche Wappen angebracht, dessen Cartouche von der fünfzackigen Krone überragt wird. Blattgehänge zu beiden Seiten vermitteln als Anläufe Gesims und Cartouche. Die Inschrift lautet.

Franciscus. Albertus. L. Baro. ab. Oberndorff.
natus. XV. nov. MDCCXX.
ab. ineunte. adolescentia.
addictus. aulae.
mox. judex.
acumine. ingenii. ordine. strenuo. efficacitate.
dignissimus. accedere. ministerium.
brevi. primus.
potestate. electoris. provisoris.
S. R. I. comes.
elector. caesarum. Leopoldi. Francisci.
ditiones. guvernavit. Palatinas.
et. Juliae. et Montium.
moderatione. prudentia. vigilantia.
hinc. immensae. privatorum. divitiae.
thesauri. abundantia.
fortuna. omnium. secunda.
Bavaros. Boeticos.

Carolo. Theodoro. suavi. amoena.
invisos.
in. gratiam. reduxit.
effusionem. quaestorum. reprimebat.
temperando. minuendo.
belli. flagella. depellebat.
neutram. secutus. partem.
tandem. ejus. victima.
bonum. meditabatur. familiae.
novam. fundans. lineam. Rhenanam.
ditionibus. praediis. reditibus. abundantem.
in. aeternum. non. extinguendam.
benignitatis. memoriam.
volens. extrahere. haeres.
monumentum. hoc. poni. jussit.
posteritati. sacrum.
obiit. XXIX. maji. MDCCXCIX.
aetatis. gloriose. peractae.
LXXIX.

4. List's Grabplatte (Trinitatiskirche in Mannheim). Der Prediger der lutherischen Gemeinde, Konsistorialrat Karl Benj. List, war 1801 nach vierundvierzigjähriger Thätigkeit in Mannheim gestorben. Die Gemeinde errichtete ihm in dankbarem Andenken an seine Verdienste noch in demselben Jahre eine Gedenktafel. Sie besteht aus einer weissen Marmorplatte mit einem Rahmen aus buntfarbigem Marmor. Die beiden Enden schliessen anstatt mit Mutuli mit glockenförmigen Blumen. Ueber dem Gesims der Platte ist ein Medaillon angebracht mit dem Relief Lists im Profil nach links. Vom Medaillon links das Evangelienbuch, rechts ein Putto mit gesenkter Fackel. Putto und Reliefmedaillon sind sehr sorgfältig durchgeführt. Das Ganze ist eine sehr achtbare Arbeit. Die Inschrift lautet:

Denkmal
der öffentlichen
Verehrung und Dankbarkeit
dem verdienstvollen pfälz. ältesten
Consistorialrath und ersten Pfarrer dahier
Carl Benjamin List

geb. 5. Febr. MDCCXXV, gest. 16. Januar MDCCCI
im 44. Jahr seines hiesigen Predigtamts
gewidmet
von der evangelisch luth. Gemeinde
und errichtet XV. Nov. MDCCCI.

Welche Angriffe Lamine um dieser Tafel willen zu erdulden hatte, ist uns aus der Geschichte der Akademie bekannt. Der aus dem gleichen Anlasse schon genannte Uhlenbroich'sche Grabstein ist nicht mehr aufzufinden; ebensowenig die Büste Rubens', von der Seubert's Künstlerlexikon spricht. Weitere Werke sind z. Z. von Lamine nicht nachzuweisen. Das Kupferstichwerk vom Jahre 1778 «la Galerie Electorale de Dusseldorf ou Catalogue Raisonné etc.» von Ch. de Mechel zeigt als Titelvignette in Kupferstich das pfälz. Wappen inmitten zweier Löwen. Die Zeichnung hierzu rührt von Lamine her.

Die Einwirkungen der Kriegsjahre, die mit dem Beginn seines Direktorats einsetzen, die Wegschaffung der Antiken nach München und die dazwischen liegenden Streitigkeiten wegen seines Gehaltes und der Modelle sind in der Geschichte der Akademie eingehend genug behandelt. Als 1805 der Rest der Antiken nach München abging, da klar nachgewiesen war, dass Zeichnungsakademie und Akademie der Wissenschaften nicht das Geringste mit einander zu thun hatten, — wie man hatte behaupten wollen, — und also keinerlei Eigentumsansprüche dieser auf den Besitzstand jener aufrecht zu erhalten waren — wie versucht worden war —, da wurde auch Lamine nach München berufen, zunächst zur Aufstellung der Antiken; später hatte er eine Professorenstelle an der Akademie für Bildhauer inne.

Lamine beschloss sein wenig thatenreiches, aber von Kämpfen und Kränkungen mancherlei Art erfülltes Leben 1817. Körperliche Leiden, die ihn seit Beginn des Jahrhunderts heimsuchten, mögen neben dem Phlegma auf seine geringe Produktivität von Einfluss gewesen sein.

AUSGANG.

Die Geschichte der Mannheimer Zeichnungsakademie war im wesentlichen eine Chronik der Leiden, die Geschichte Verschaffelts eine Chronik der Thaten; als dritter Teil sollte folgerichtig sich hier anschliessen: die Chronik der Ziele. Wir sollten darin unterrichtet werden, wie die Akademie auf ihre Schüler wirkte, wie sie ihr künstlerisches Erziehungsamt übte auf die «Professionisten» sowohl, wie auf die ganze Bevölkerung der Pfalz.

Die Geschichte der Schüler der Mannheimer Zeichnungsakademie ist einer Untersuchung für sich allein wert; aber wenigstens einige Namen seien hier erwähnt. Unter Verschaffelts Schülern sind zu nennen:[68] S. P. Lamine, P. Hackspiel und J. Künstler aus Mannheim, J. Plaggerer aus Prag, Zauner aus Wien, J. H. Janssens aus Brüssel, Augustin Portois und Jos. Engels aus Gent, J. Ch. Mannlich aus Zweibrücken; von Lamines Schülern ist L. Oh(n)macht ein Meister geworden, der seinen Lehrer weit überragt. Schüler der Akademie sind unter andern noch: Kobell Ferd., Wilhelm und Franz, K. Kunz, Eutner, Karch, Delose, Bissel, Koch, Winter, Wezer, Klotz, F. Mueller, Hoffnas jun., Deurer, Sinzenich jun., A. Schlicht, Verazzi, Mettenleitner, Melchior jun. u. a., worunter für die Kunst ihrer Zeit Namen von gutem Klang sind, wie z. B. Oh(n)macht, Mannlich, Kobell, Kunz etc.

Aber schon der zweite Direktor der Zeichnungsakademie war auch ihr letzter. Wenn der erste Teil dieser Forschungen geschlossen hat mit der Frage: War der Untergang der Zeichnungsakademie ein Verlust für Mannheim? so dürfen wir jetzt,

nachdem uns bekannt ist, wie es mit den Leistungen der ersten Beamten der Akademie bestellt war, die Frage aufwerfen: Erhob sich keine Stimme zu Gunsten des Fortbestehens eines Institutes, das in einem kaum dreissigjährigen Bestehen zu hohem Glanz und zu grossen Leistungen durch seinen Begründer gebracht worden und das auch in den schlimmen Kriegsjahren von lern- und kunstfreudigen «Scholaren» besucht war, erhob sich zu Gunsten dieses Institutes keine Stimme, die auch dem Lauesten klar machte, was Mannheim zu verlieren im Begriffe war?

Wir wissen, dass die städtischen Behörden wohl Einsprache gegen den Wegtransport der Antiken erhoben, weil der Stadt dadurch eine Quelle von Einnahmen versiegte; des künstlerischen, des ethischen Verlustes aber wird mit keinem Worte gedacht.[69] Die Mitglieder der Regierung haben geglaubt, nur den rechtlichen Standpunkt in Sache der Wegführung der Antiken vertreten zu sollen. Um das Fortbestehen der Zeichnungsakademie aber hat sich weder aus der Stadt, noch aus dem Land jemand ernstlich angenommen. Der erste, der die Wichtigkeit einer Zeichnungsakademie für Mannheim betonte, war Theodor von Traitteur, der schon 1802 bis ins Einzelne gehende Vorschläge zu einer gründlichen Reorganisation der Zeichnungsakademie machte.[70]

Die Zeichnungsakademie war für v. Traitteur der Zentralpunkt alles künstlerischen Lebens, und seine Vorschläge, so einseitig und extrem sie auch in einigen Punkten sein mögen, verdienen auch heute noch Beachtung. Allerdings waren seine Anschauungen noch zu einem guten Teil in den Traditionen der alten Zeit befangen, einer Zeit, die von oben her sich die Art des Lebens und Denkens dekretieren liess. Kunstförderung und Kunst waren ihm nur von dieser Seite her denkbar; aber das ganze Volk sollte zur Mitarbeit angerufen und dienstbar gemacht werden. Schwache und unzulängliche Kunst sollte von Amtswegen verboten sein. Die Oberaufsicht über die künstlerischen Leistungen sollten von der «Kunstsynode» aus statthaben, ihrer Billigung und Erlaubnis jedes neu zu schaffende Kunstwerk unterstehen, damit nicht «Kunstpfuscher ihr Unwesen treiben und hässliche Karikaturen machen, die nicht selten auf Schwangere Einfluss haben und so ganze Generationen

verunstalten». Ganz unzufrieden war v. Traitteur mit dem Betrieb der Akademie, die nur «Zeichner und Maler von Menschen» bildete; «aber an einen Vortrag über die Theorie der Kunst, über Aesthetik, oder gar über Graphik, Toreutik oder Zographie eine systematische Anleitung zu geben, daran dachte kein Mensch das ganze Jahr hindurch».

Zur Hebung der in Mannheim sehr im argen liegenden Kunstzustände schlägt v. Traitteur zunächst eine «Kunstsynode» vor, bestehend aus praktischen Künstlern jedes einzelnen Kunstfaches (Bildhauerei, Malerei und Baukunst), aus Ehrenmitgliedern, Liebhabern und Aspiranten, die dem Kunstsenat untergeordnet sind. Kunstsenat und Kunstabteilungen bilden die Synode, in der alles nach Stimmenmehrheit entschieden wird. Die Zeichnungsakademie müsse reizend, unterhaltend und lehrreich sein und durch ihre Anlage bis auf die untersten Volksschichten wirken. Vor allem sei zu verhüten, dass ein Künstler, der «gewerbsmässig die Bildnerey treibt», Direktor der Akademie sei. Seltsamerweise schlägt der feurige Kunsterzieher weiter vor, dass die besten Kunstwerke an den Fürsten, die minder beträchtlichen an Particuliers verkauft werden sollen. Um den in der Kunstakademie vereinigten Künstlern Arbeit zu verschaffen, soll keine Kirche, kein Kloster, keine Gemeinde, kein Particulier etwas — und namentlich nicht ausser Lands — machen lassen, das nicht von den Künstlern approbiert worden wäre. Auch die Dekorateure, Gürtler, Zinngiesser, Rahmenmacher etc. sollten hier untergeordnet sein.

Hätte der auf diese Weise gefesselten «freien Kunst» der rührende Eifer zu neuer Blüte verholfen, ein Eifer, mit dem sich thatsächlich das pfälzische Volk an der Kunst weder je beteiligt hatte, noch auch in den Jahren der grossen Umwälzungen beteiligen konnte? Es ist kaum anzunehmen.

Ebenso wenig wären, hätten die v. Traitteur'schen Vorschläge eine Umsetzung in die Wirklichkeit erfahren, die grossen Künstler zu gewinnen gewesen, die der Kunstsynode das Gewicht und den vollen Glanz nach aussen hätten geben müssen. Und am allerwenigsten hätten in jener Zeit der furchtbaren freiheitlichen Entwicklung Kunstgeber und Kunstnehmer durch Dekretierung sich zusammenfinden lassen, so dass jener «Kunst-

verein» (Kunstvereinigung) zustande gekommen wäre, aus dem aller Egoismus, alle Intriguen verbannt und in dem alle lauterste und selbstloseste Hingabe gefunden werden sollte, wie v. Traitteur es voraussetzt.

Es war v. Traitteur nicht um Reorganisation, sondern um Neueinrichtung des «Kunstwesens» zu thun. Zweierlei Weltanschauungen kreuzten sich in seinen Vorschlägen und hoben sich auf: Die Welt des Absoluten und die Welt der Kompromisse, die vor- und die nachrevolutionäre Weltanschauung. Wohl ahnte und fühlte v. Traitteur es tief, dass das so plötzlich zu Macht gelangte Bürgertum aus sich heraus nicht imstande sein werde, die mit der nahezu völligen Vernichtung des Adels und der Fürstenherrlichkeit zu Grunde gerichtete Kunst zu stützen, zu heben und ihr eine erspriessliche Pflege angedeihen zu lassen. Er wusste auch, wie wichtig und wie unentbehrlich die Kunst (Real- und Personalkünste) «für eine weise Staatsregierung sei, die Ergötzlichkeit eines Volkes auf die feinste Art zu leiten». Aber er gab das Riesenspielzeug der Kunst in die Hände des noch unmündigen Edelfräuleins Bürgertum, das er mit den fürstlichen Machtbefugnissen ausgestattet wissen wollte, und das doch mit der Kunst weder etwas anfangen konnte noch wollte. Er übersah völlig, dass nur Persönlichkeiten, nicht Personen, Kunst schaffen und fördern können, und dass Kunstfortschritte sich stets im Gegensatz zum Geschmack der Massen vollziehen. v. Traitteur hat den Bruch im Organismus hundertjähriger Traditionen und das daraus entstehende Unheil seelischer und geistiger Verarmung geschaut. Dass er seine oft schneidend harten Untersuchungen und Urteile und seine detaillierten Vorschläge «an einen durchlauchtigsten und einsichtsvoll alles wohlwollenden Fürsten und dessen weise Minister richtete», weist aber darauf hin, von wo im letzten Grunde sein letztes Hoffen Nahrung zu Gunsten der untergehenden Kunst zog. Er mochte wohl auch wissen, dass der grossen Schar brotlos gewordener und ins äusserste Elend geratener Künstler nur durch schnelles, persönliches Eingreifen und nicht durch Majoritätsbeschlüsse geholfen werden konnte; denn auch die Frage des proletarisierten Künstlers war brennend geworden in Mannheim.

Auf einem ganz andern, als dem idealen Boden des Kunstfreundes und Enthusiasten, auf dem nur realen Boden der Thatsachen bewegten sich die Vorschläge des kurpfälzischen Regierungsrates F. L. Medicus.[71] In seinem schon angeführten Berichte vom 9. Jänner 1803 giebt er bereits halbwegs den Fortbestand des Antikenkabinetts auf. Aber die Zeichnungsakademie nennt er für Mannheim ein wahres Bedürfnis aus Gründen der Kunst und des Erwerbes. Eine wenigstens provisorische Fortführung der Zeichnungsakademie scheint ihm durchaus notwendig. Als es ihm anheim gestellt wurde, mit Kunz das Nötige zu besprechen und zu veranstalten, wenn dieser die Leitung aus Liebe zur Sache übernähme, schoss er die Auslagen für Holz, Modelle etc. auf Jahresfrist aus seiner Tasche vor. Aber München hatte, wie wir gesehen haben, zu dieser Zeit schon seine Entscheidungen treffen müssen und verzichtete angesichts der kommenden Ereignisse auf irgend eine organisatorische Massnahme.

Als es Badens Sache war, den neu zugefallenen Landesteil seinem Organismus einzuverleiben, fand der weise Karl Friedrich den Ausweg aus der verworrenen Lage, indem er für Mannheim jene Bahnen zu ebnen begann, auf denen diese Stadt wieder gross und bedeutend geworden ist[72]. Karl Friedrich war, nach den Worten eines weit gereisten, zeitgenössischen Schriftstellers[73] «ein Fürst, der wirklich bloss für seine Unterthanen lebt und nur in ihrem Glück das seinige sucht, dessen aufgeklärter, thätiger Geist den ganzen Staat belebt und durch seinen Einfluss alle, die an der Staatsverwaltung Theil haben, zu warmen Patrioten gebildet hat, der ohne Anspruch auf äussere Scheingrösse bloss für sein Volk nur durch stille Wirksamkeit für das Wohl desselben gross sein will.»

Auch an Karl Friedrich trat die Entscheidung wegen der Zeichnungsakademie heran. Der kurbadische Regierungsrat Friederich, die edeln Grundsätze seines Fürsten im Herzen tragend, machte für die Erhaltung Mannheims und die Verbesserung seiner verzweifelten Lage die wohlmeinendsten Vorschläge. In einer unterm 25. Mai 1804 geschriebenen, sorgfältig ausgearbeiteten «Denkschrift über das Los der Hauptstadt Mannheim» geht sein «mit einem Blick auf den ganzen

Churstaat» gerichteter Antrag dahin, dass «nach dem Stand der Dinge, wie sie sind, nach einem höhern Staatskalkul, der kein Wünschen und Gefallen in die Waagschale werfen darf,» Mannheim «unverkennbar die Bestimmung zur Hauptstadt, zum Sitz der Regierung» in sich trage. Als Gründe für die Verlegung der Residenz von Karlsruhe nach Mannheim weiss Friederich in glühenden Farben die Vorzüge Mannheims hervorzuheben. Weil Mannheim «ein Pflegling der Regentengunst» war, so ward es «zu einem Grade der Blüte geführt, der in Deutschland nur noch die Königsstädte Berlin und Wien zur Vergleichung übrig liess. . . . Kunst und die im Dienste des Luxus sich zur Kunst hebenden Handwerke, Handel, Dienerschaft, Kapitalisten und Militär» waren die Lebensquellen der Stadt; ja, Friederich berechnet die Erträgnisse aus der Kunst gegenüber allen andern Einnahmen jährlich auf «weit über eine Million Gulden baares Geld». Trotz dieser mehr als optimistischen Schilderung von Mannheims Wert, Grösse, Schönheit und Unübertrefflichkeit kamen aber die Künstler in Mannheim vor Hunger um, und es ist eine unwürdige Schönfärberei, den Zustand der Kunst in jenen Tagen als gut oder gar als glänzend hinzustellen. Die Not pochte laut an den Thoren des durch politische Schicksale und Kriegsdrangsale entvölkerten Mannheim. Es ist ein Beweis für den bedeutenden philosophischen Geist und die wahrhaft grosse staatsmännische Einsicht Karl Friedrichs, dass er den stürmisch leidenschaftlichen Liebeswerbungen Friederichs die klare, ungeschminkte Thatsächlichkeit entgegensetzte. Mit überlegener Geistesschärfe widerlegt dieser grosse Fürst Satz für Satz der Phantastereien über Mannheim. Mit dem Tiefblick eines seltenen Menschenkenners weiss er die Schwächen und Vorzüge des Pfälzers, speziell des Mannheimers, gegen einander abzuwägen, ins Gleichgewicht zu setzen und die «Kalenderphrasen» auf ihren wahren Wert zurückzuführen. Es war Karl Friedrichs Einsichten nicht das mindeste am wahren Sachverhalt verborgen, so sehr man in Mannheim es auch liebte, die Dinge aufzubauschen und durch grosstönende Worte die schwachen und schwankenden Zustände zu verhüllen. Die wahre Liebe des Landesvaters auch zu diesem neu gewonnenen Land hat ihn das Richtige, das

einzig Mögliche treffen lassen: Mannheims zerfahrene Verhältnisse mussten aus sich heraus gesunden, und so wies Karl Friedrich die Mannheimer auf den Weg, der ihren Anlagen, ihren Kräften und ihrer Entwicklung entsprach: auf den Weg der Selbsthilfe, indem er auf die natürlichen Hilfsquellen der Stadt aufmerksam machte. Mit kühler Energie und manchmal nicht ohne Ironie lehnt Karl Friedrich die Verlegung der Residenz und alle andern Palliative zu Mannheims Hebung aus historischen und natürlichen Gründen ab. Mit Wärme hebt er dagegen die virtuellen Möglichkeiten des Fortschritts in den Mannheimer Verhältnissen hervor. Die Stelle lautet:

«Dagegen sind Mannheims Vorzüge zum Feldbau wie zu Fabriken entschieden. Es hat schon eine ansehnliche Gemarkung, Stallungen und Scheunen in Menge und eine nicht unbedeutende Summe von Rindvieh und Pferden. Zu Fabriken reizt es die Lage an zwei grossen Strömen, die Menge öffentlicher disponibler Gebäude, das Schönheitsgefühl seiner Bewohner und ihre grosse Industrie. Wer nicht blind ist, oder seine Augen absichtlich schliesst, wird eingestehen, dass in Hinsicht des Geschmacks die Bürger der Stadt, und die Pfälzer überhaupt in Ansehung der Betriebsamkeit auf einer hohen Stufe stehen. In der Pfalz ist weit seltener die Rede von hergebrachten, als von möglichen Verbesserungen. Aus dem elendesten Fleck Erde, — hier in Schwetzingen aus Flugsand — zieht man Vortheile, und weiss recht gut, dass der Mensch fähig ist, der Natur Geschenke abzunötigen. Diese gescheute, mit fortgeseztem Nachdenken verbundene Thätigkeit würde nun gewis auch auf Manufakturen übergehen.»

Mannheim durfte, das sah Karl Friedrich sehr wohl, keine Residenz werden, wenn es zu sich selbst kommen, sich von innen heraus erholen sollte. Mannheims Wälle hatten dem Lunéviller Friedensabschluss zufolge fallen müssen. Nun erst konnte das «Kind der fürstlichen Laune» des Gängelbandes sich entwöhnen. War es in der alten Zeit innerhalb von nicht einmal hundert Jahren so greisenhaft geworden, dass es nur noch mit Stützen zu gehen können vermeinte, so durfte es sich in der neuen Zeit als frische, werdende Jugend fühlen. Und herrlich ist es herausgewachsen, einem Jüngling gleich, der wage-

mutig mit seinen Kräften die Welt erobern will. Nicht mehr ist es die Stadt mit den «gleich gebauten Häusern». Das Kindheitskleid ist ihm längst zu eng geworden; es dehnt, es reckt sich nach allen Seiten. Und wer draussen am Rhein, am Neckar und im Hafengebiet den Wald von Masten, das Flechtwerk der Taue, die stattliche Schar der Schiffe im Wasser sich wiegen sieht, wer das Rasseln der Hebe- und Verlademaschinen, das Fauchen und Donnern der Eisenbahn hört, und wer um sich den starren Zaun der hohen Schlöte und über seinem Haupt das metallene Netz der Telegraphen- und Telephondrähte beobachtet, der ahnt wohl, dass auch hier ein innerstes Leben in die Erscheinung getreten ist:

Mannheim und seine heutige Kunst.

QUELLENANGABE.

A) **Akten**:

1. Grossherz. General-Landes-Archiv.

Fasz. 1380 Pfalz Generalia.
» 1381 » »
» 1383 » »
» 1397 » »
» 1536 » »
» 1622 » »
» 1672 » »
» 3894 » »
» 2657 Leydensdorff.
» 2657 Lin(c)k.
» 7607 Zöller.
» 382 Mannheim.
» 1246 »
» 1794 »
» 1795 »
» 1796 »
» 1799 »
» 2574 »
» 3120 »
» 3691 »
» 246 Universität Heidelberg.
» 669 » »

2. Königl Kreisarchiv München.

Fasz. 233 Nr. 150
» 281 » 87.
» 283 » 174.
» 284 » 227.
» 285 » 236.
» 286 » 306.

3. Königl Kreisarchiv Speyer.
Verz. 1 Nr. 143.
» 2 » 13.
Fasz 17 » 34.

B) Manuskripte:

1. Königl. Staatsbibliothek München.
Cod. gall. 616 Memoiren v. Mannlich.
2. Königl. Geh. Hausarchiv München.
Ueber die Künste in der Rheinischen Pfalz, II, v. Th. v. Traitteur, 1802.
3. Universität Gent:
Hye-Schoutheer, Recueil de notes. manuscrites. Ms. G. 11507.
Extrait de Ph. Baert, fol. Ms. tome II. Mémoires etc.
Persönliche Mitteilungen von J. A. Verschaffelt, P. Bergmans etc.

C) Werke:

Basilica-Carolina. Mannheim, 1763.
Bauer, H., Jesuitenkirche in Mannheim. 1882, Mannheim.
Baumann, A., Zur Geschichte Mannheims und der Pfalz. 1897, Mannheim, Loeffler.
Bode, Geschichte der Berliner Kunstakademie (Pan II, 1895).
Bonner Jahrbücher, Band 100, 101. 1896.
Borgatti Mariano, Castel S. Angelo. Roma 1890.
Briefe eines reisenden Franzosen. 1784.
Burckhardt, Cicerone. 1898, Seemann, Leipzig.
Clemen, P., Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz, III, 1. 1894, Düsseldorf, Litzmann.
Deutsches biographisches Lexikon.
v. Feder, Geschichte der Stadt Mannheim. 1870, Mannheim, Bensheimer.
Gurlitt, C., Geschichte des Barock und Rokoko, 1887—89. Stuttgart, Neff.
Gurlitt, C., Geschichte der Kunst. 1902, Stuttgart, Bergsträsser.
Haensser. Geschichte der rhein. Pfalz. 1845, Heidelberg, Mohr.
Hauck, Dr. K., Geschichte der Stadt Mannheim. 1899, Leipzig, Breitkopf u. Härtel
Heigel, Neue Denkwürdigkeiten. In: Zeitschrift für allg. Geschichte. Heft 6 u. 7. Cotta. 1887.
Hermanns, Geschichte von Benrath und Umgebung. 1889, Düsseldorf, Schrobsdorf.
Keller, Dr. Jos., Balthasar Neumann. 1896, Würzburg, Bauer.
Köhler, Dr., Denkwürdigkeiten von St. v. Stengel. Frankfurter Ztg. Febr. 1899.
Kraus, F. X., Lehrbuch der Kirchengeschichte. 1887, Trier.
Kraus, Joh., Fabrikzeichen. 1899, Frankenthal. Selbstverlag.
Mannheimer Geschichtsblätter, Jahrgang 1 u. 2.
Mathy, L., Studien zur Geschichte der bildenden Künste. 1894, Mannheim

Meusel, Miscellaneen. 1779—85, Erfurt.
Moroni Gaet., Dizionario di erudizione storico ecclesiastica, X. Venezia 1841.
Nibby, Führer von Rom.
Redlich-Hillebrecht-Weseuer, Schlosspark zu Benrath. 1893, Düsseldorf, Lintz.
Sauer, A., Deutsche Nationallitteratur. Band 81. Stürmer u. Dränger.
Seubert, Major z. D., Mannheim vor 150 Jahren. 1891, Mannheim, Löffler.
Seubert, Major z. D., Münzen und Medaillen. 1900, Mannheim.
Seubert, A., Allgem. Künstlerlexikon, 1882. Frankfurt a. M.
Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. 1899, Leipzig. E. A. Seemann.
v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte, 1 u 2.
Stöckle. Jos., Vom deutschen Versailles 1892, Mannheim.
Stöckle-Maier, Grundriss einer Geschichte von Schwetzingen. 1890 Moriell.
Schmarsow, Beiträge zur Aesthetik. 1—3. 1896, Leipzig, Hirzel.
Schwetzinger Führer von O. Schwarz, Schwab. Pichler.
Vaernewyck, de Historie van Belgis 1829. Gent
Verschaffelt, P. v., Kurze Lebensbeschreibung. 1797, anonym.
Walter, Dr. F., Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälz Hofe. 1898, Leipzig. Breitkopf u. Härtel
v. Weech, Fr., Römische Pralaten am deutschen Rhein. 1898, Heidelberg, Winter.
Wetzer u. Welte, Kirchenlexikon, II. 1883, Freiburg, Herder
Wiegmann, Die königl. Kunstakademie in Düsseldorf. 1856, Düsseldorf, Budeus.

D) Sammlungen.

1. Altertumsverein Mannheim.
2. Städtische Sammlung Heidelberg.
3. Museum Speyer.
4. Mehrere Privatsammlungen etc.

ANHANG.

1. Verschaffelts Gesuch um Nobilitierung. Reichsherold, München.

2. Hye-Schoutheer, recueil de notes. Bibliothek zu Gent. MS. G. 11507.

3. Baert, Memoires sur les sculpteurs etc MS. II. Gent.

4. In Gent existierte eine Bildhauerfamilie Manilius seit Anfang des 17. Jahrhunderts. Servais I. starb 1649; Servais II. 1665; Servais III. hatte einen Sohn Giselbert, der 1712 in die Bildhauergilde aufgenommen wurde und von 1722—24 Geschworener war. Bei diesem hat Verschaffelt gelernt. Biographie nationale en Belgique, tome XIII.

5. Ein solches Blatt u. a. enthält die Heidelberger Städt. Sammlung; es zeigt eine Kartenschlägerinszene von nicht wiederzugebender Derbheit (Bd. VIII).

6. Es wäre möglich, dass Verschaffelt den Weg nach Paris über Brügge genommen und bei dieser Gelegenheit die Madonna Michel Angelos kennen gelernt hat

7. Schmarsow, Aesthetik der bildenden Künste. II. S. 316 u. ff.

8. Franz Anton Leydensdorff, geb. 1721, gest. 1795, Kabinetts- und Freskomaler in Mannheim. (Siehe meinen Aufsatz, Rheinlande II, Heft 5.)

9. Nicolas de Pigage, kurpfälz. Baudirektor, seit 1748 für Karl Theodor thätig.

10. Heidelberger Städt. Sammlung (Bd. VIII).

11. Vaernewyck, Historie van Belgis. Gent 1829.

12. Gurlitt, Geschichte des Barock etc.

13. Heidelberger Städt. Sammlung (Bd. VIII).

14. Wetzer u. Welte, Kirchenlexikon.

15. Vaernewyck, Historie van Belgis.

16. Baert, Memoires.

17. Vaernewyck, Historie.

18. Baert, Memoires.

19. G. L. A. Fasz. 1794, Mannheim.

20. Die Mannheimer Zeichnungsakademie von J. A. Beringer. Heitz, Strassburg 1902.

21. Pläne und Zeichnungen, Heidelberger Städt Sammlung (Bd. VIII).

22. Vaernewyck, Historie.
23. Baert, Memoires.
24. Mitteilungen des königl. bayr. Reichsheroldes.
25. Kurze Lebensbeschreibung.
26. Von den erhaltenen Bildern (drei) ist dasjenige, das uns den Künstler in der Pelzmütze mit den Studienblättern in der Hand zeigt, von Dorothea Terbusch, geb. Lisiewska, gemalt. Dieses Bild ist durch Kupferstiche von Karcher verbreitet worden (Besitzer dieser Oelbilder, sowie der Porträts der Frauen Verschaffelts sind die Geschwister Stutzmann, Reichenhall). Die Unterschrift zu Tafel 1 ist von einem Briefe an den Kurfürsten datiert den 25. Mai 1759.
27. Mannlich, Cod. call. 616, Staatsbibliothek, München.
28. G L. A Fasz. 3691. Mannheim.
29. G. L. A. Fasz. 246, Universität Heidelberg.
30 Häusser, Geschichte der Rhein. Pfalz, S. 945.
31. G L. A. Fasz. 669.
32. Moroni, Dizionario. Borgatti, Castel S. Angelo.
33. G. L. A. Fasz. 1248.
34. Die Skizze bei Gurlitt (Geschichte des Barock. Siehe Mathy, Studien, S. 87) ist weder nach der Szenographia noch zufolge einer Zeichnung nach der Natur angefertigt, wie mir von Hrn. Gurlitt und der Verlagsbuchhandlung mitgeteilt wurde; sie ist vielmehr nach der auf die Einweihung geprägten Münze gezeichnet; daher die Ungenauigkeit. Die Mathy'schen Ausführungen über die Frontskulpturen an der Jesuitenkirche und Bibliothek und deren Entstehungszeit sind nicht zutreffend und hier auf Grund der Akten richtig gestellt Vergl. Fasz. 1246.
35. Baert, Memoires. Vaernewyck, Historie.
36. Hye-Schoutheer, Recueil
37. Briefliche Mitteilung des Direktors der Bibliothèque royale. Brüssel, und Baert, Memoires.
38. Mitteilung S. D. des Herzogs von Arenberg.
39. Hermans, Geschichte von Benrath. Düsseldorf.
40. Clemen, Kunstdenkmäler.
Redlich-Wesener, Schlosspark.
41. Deutsche Nationallitteratur, Band 81.
42. Schwetzinger Führer und Stöckle-Maier, Grundriss einer Geschichte.
43. Vergl. Führer und Grundriss.
44 Kurze Lebensbeschreibung
45. G. L A. Fasz. 1794.
46 G L A. Fasz. 1672.
47. G L A Fasz. 3691.
48. Städt. Sammlung Heidelberg, Bd. VIII.
49. Baert, Memoires.
50. Städt. Sammlung Heidelberg. Bd. VIII.
51. Baert, Memoires.

52. G. L A Fasz. 1794.
53. Städt. Sammlung Heidelberg, Bd. VIII.
54. Vaernewyck, Historie.
55. Mitteilung des Herrn Archivrats Dr. Mummenhoff.
56. Dr Rée, Nürnberg, S. 207 (Berühmte Kunststätten.) Seemann.
57. Hye-Schoutheer und Heidelberger Städt. Sammlung.
58 v. Traitteur, Ueber die Künste, II.
59. Mannheimer Geschichtsblätter, I, 6.
60. Städt Sammlung Heidelberg, Bd. VIII.
61. Kreisarchiv München, Fasz. 281.
62. Baert, Memoires.
63. Mitteilung des Kunst- und Antiquitätenhändlers Hr. Nagel, Mannheim.
64. Mitteilungen von S. D. dem Herzog v. Arenberg.
65 Als Beispiele seien angeführt:

> Un marchand honette ne fait pas le fripond
> et ne vend point un cocq pour un chapond
> ni une vasche pour un Boeuf
> je vous donne la poulette avec ses oeufs.

Dieser Vers findet sich auf einem Skizzenblatt der Heidelberger Sammlung VIII, 308, von Verschaffelts Hand geschrieben. Ein anderer Vers unter einer Marktszene lautet:

> Le Docteur fait sa visite au marché
> avant qu'il ordonne son Diné
> et comme le soleile est très rar dans ce pais là
> l'on luy menace du baton s'il ne ce retire de cette place-là.

66. G. L. A. Fasz. 3691.
67. G. L. A Fasz. 3691.
68 Baert, Memoires.
69 Kgl. Kreisarchiv Speyer, Fasz. 143
70 v. Traittenr. Ueber die Künste etc
71. G. L. A. Fasz. 1796.
72. G. L A. Fasz. 382
73. Briefe eines reisenden Franzosen.
74 G L. A. Fasz 382

PERSONENVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

———

BERICHTIGUNG.

Seite	7	Zeile	10	von	oben	lies	angiebt
»	8	»	6	»	»	»	besass, und
»	9	»	12	»	»	»	male-rischen
»	11	»	1	»	nnten	lies	Schwet-zingen
»	40	»	16	»	nnten	lies	zn zwei Drittel mit
»	53	»	10	»	oben	lies	male-risch
»	68	»	10	»	oben	lies	Wege;
»	74	»	12	»	unten	lies	Ueberliefe-rnng
»	83	»	13	»	nnten	lies	der Kanzel-, als
»	89	»	15	»	oben	lies	Porträt
»	89	»	4	»	unten	lies	Garderoben
»	100	»	20	»	oben	lies	der Fenster,
»	114	»	11	»	unten	lies	nnd Pan
»	123	»	13	»	oben	lies	Kienzler



P. Verschaffelt



A. GIOV. CAT. CICCHINIERE
(VERSCHAFFELT'S ERSTE FRAU).



B. MARIE FRANÇ. DE MAUROY
(VERSCHAFFELT'S ZWEITE FRAU ALS BRAUT).



A) S. NORBERT. (S. NORBERTKIRCHE, ROM.)



B) GENIUS (S. CIRIACO, ANCONA.)



B



A

PUTTEN AUS SA. CROCE IN GERUSALEMME (ROM).



A. JOHANNES EVANG. AUF SA. CROCE (ROM) UND MARMORSTATUETTE (DARMSTADT).



B. S. PAULUS AUF S. PIETRO (BOLOGNA).



MARMORBÜSTE BENEDIKTS XIV. (KAPITOL).



MASSIGKEIT, FAMA, STARKE,

(VORHALLE DER JESUITENKIRCHE, MANNHEIM).



HOCHALTAR DER JESUITENKIRCHE (MANNHEIM).



ENGEL VOM KREUZALTAR (JESUITENKIRCHE, MANNHEIM).



A



B

A. WEIHWASSERBECKEN (JESUITENKIRCHE, MANNHEIM).
B. RELIEF AM BIBLIOTHEKBAU (SCHLOSS, MANNHEIM)



A. CARL THEODOR (SCHLOSS, MANNHEIM).



B GRABMAL FÜR URSULA V. S. MARTIN
(HEILIGGEISTKIRCHE, MANNHEIM).



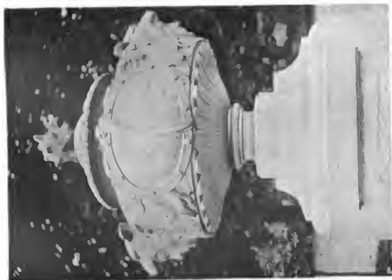
GRABMAL FÜR M. A. VANDER NOOT. (S. BAVON, GENT).



MADONNA AUF DEM S. THEODORSALTAR (UNTERE PFARREI, MANNHEIM).



WESTGIEBEL VON SCHLOSS BENRATH.



A. SYMBOL DER JAGD.



B. SYMBOL DES GARTENBAUS.

(SCHWETZINGER SCHLOSSGARTEN).





HIRSCHE, VON HUNDEN GEHETZT (SCHWETZINGER SCHLOSSGARTEN).



A



B

A. ERDE. (SCHWETZINGER SCHLOSSGARTEN).
B. WINTER (BADHAUS, SCHWETZINGEN).



PANBRUNNEN (SCHWETZINGER SCHLOSSGARTEN).



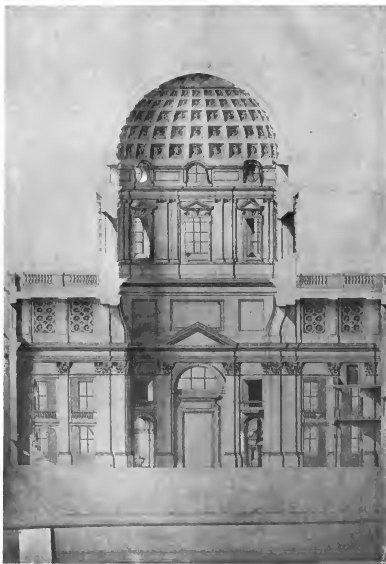
HOFKIRCHE (OGGERSHEIM).



INNERES DER HOFKIRCHE (OGGERSHEIM).



RELIEF AM HOCHALTAR DER HOFKIRCHE (OGGERSHEIM).



ENTWURF ZUR DEUTSCHHERRNKIRCHE (NÜRNBERG).



MITTELRISALIT VOM PALAIS BRETZENHEIM (MANNHEIM).



TREPPENHAUS IM PALAIS BRETZENHEIM (MANNHEIM).



LA GRANDE SALLE IM PALAIS BRETZENHEIM (MANNHEIM).

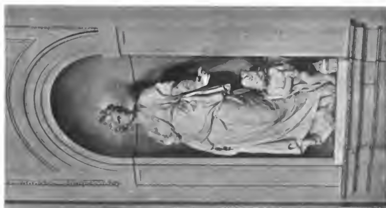


A



B

A. SOMMER, SURPORTE, PALAIS BRETZENHEIM, MANNHEIM.
B. WINTER SURPORTE, PALAIS BRETZENHEIM, MANNHEIM.



A. VENUS, PALAIS BRETZENHEIM. MANNHEIM.



B. CICERO (CORBULO). BES.: EXC. V. JAGEMANN (BERLIN).



VOLTAIRE. BES.: S. D. HERZOG V. ARENBERG (BRÜSSEL).



P. A. V. VERSCHAFFELT (SELBSTBILDNIS; MUSEUM SPEYER).




FOGG MUSEUM

